

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE BELAS-ARTES



## **ALGURES DA AUSCULTAÇÃO**

Laura Muñoz Sánchez

Trabalho de Projeto  
Mestrado em Arte Multimédia  
Especialização em Audiovisuais

Trabalho de Projeto orientado pelo Prof. Doutor António de Sousa Dias de Macedo e pela

Prof.<sup>a</sup> Yomayra Puentes-Rivera

2018

## DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu, Laura Muñoz Sánchez, declaro que o presente trabalho de projeto de mestrado intitulado “ALGURES DA AUSCULTAÇÃO” é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações diretas ou indiretas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

A Candidata



Laura Muñoz Sánchez

Lisboa, 13 de outubro de 2018.

## RESUMO

*Algures da Auscultação* é o resultado de uma investigação/criação onde a memória sonora é inscrita como um território de experimentação, a partir da questão: *como recriar um som lembrado?* O som é o principal motivo de convocação de depoimentos que narram sons recordados e cuja proposta formal deriva numa instalação audiovisual. A partir do testemunho de fragmentos da memória reproduzidos no centro da peça, nascem imagens referentes aos sons evocados; o gesto, a transcrição da palavra e o arquivo circulam em diferentes camadas de tule criando assim um dispositivo para a memória sonora.

A pesquisa baseou-se na coleta de depoimentos em Lisboa (Portugal), na qual foram exploradas as possíveis maneiras pelas quais um acontecimento do passado é trazido ao presente através da memória. Esta ação de recordar enfatiza memórias que têm alguma relação com o som: situações em que um evento sonoro permanece em vigor como fonte central de uma situação particular, ou um gesto sonoro característico do passado, ou qualquer outra referência que se aproxime à escuta de quem se lembra.

Estas ações plásticas que enquadram a obra, levantaram questões conceptuais sobre a criação multimédia em relação à interação de meios —a relação entre imagem / palavra, som / palavra, som / imagem—, mas também sobre a percepção da memória de outros, ou seja, a reciprocidade em relação à memória que se produz entre os entrevistados e os espectadores da obra.

Na construção teórica / prática do projecto se trabalham os conceitos de *memória* —como inquérito para a escuta do passado— e *tradução* —como roteiro metodológico inserido na criação plástica da peça—, a partir do análise dos autores Paul Ricoeur, Walter Benjamin, George Steiner e Michel Chion. Estes conceitos são confrontados com as obras dos artistas Óscar Muñoz, Chris Marker e John Cage através das quais se desenvolvem os processos de criação da instalação.

**Palavras-chave:** som, memória, escuta, tradução, testemunho.

## ABSTRACT

*Algures da Auscultação* is the result of an investigation/creation where sound memory is inscribed as a territory of experimentation from the question: *how to recreate a remembered sound?* Sound is the main reason for summoning testimonies that narrate sounds remembered and whose formal proposal derives an audiovisual installation. From the testimony of fragments of memory reproduced in the center of the piece, images are born referring to the evoked sounds; the gesture, the word transcription and the file circulate in different layers of tulle thus creating a sound memory device.

The research was based on the collection of testimonies in Lisbon — Portugal, which explored the possible ways in which an event from the past is brought to the present through memory. This action of remembering emphasizes memories that have some relation with sound: situations in which a sound event remains in force like central source of a particular situation, or a characteristic sound gesture of the past, or any other reference that comes close to the listening of who remembers.

These actions that frame the work, raised conceptual questions about multimedia creation in relation to the interaction of media —the relation between image / word, sound / word, sound / image, etc.— but also about human perception of the memory of others, that is, reciprocity in relation to the memory that takes place between the interviewees and the spectators of the work.

In the theoretical / practical construction of the project, the concepts of *memory* — as a scenario of inquiry for listening to the past— and *translation* —as a methodological script inserted in the plastic creation of the piece— are worked on, based on the authors' analysis Paul Ricoeur, Walter Benjamin, George Steiner and Michel Chion. These concepts are confronted with the works of the artists Oscar Muñoz, Chris Marker and John Cage through which both concepts and processes of creation of the installation are developed.

**Keywords:** sound, memory, listening, translation, testimony.

## **AGRADECIMENTOS**

Quero agradecer muito especialmente às pessoas que emprestaram a sua voz para abrir as portas da memória: Aida Meneses, Gabriela da Rocha, João Calado, José Pedro Graça da Silva e Jorge A. Ferreira.

A todas as pessoas que contribuíram na produção do projecto, em particular, João de Goes, Sylvia Jaimes, Nicolás Muñoz, Lucía Huertas, Martha Nelly Cascavita, Andrés Céspedes e Robert Borth. Em Bogotá, Colômbia, ao Teatro de Occidente, à Universidad Nacional de Colombia e ao Instituto Distrital de las Artes – IDARTES.

Aos orientadores; Professora Yomayra Puentes pelo contínuo apoio e disponibilidade e o Professor António de Sousa Dias pela revisão minuciosa. Às Professoras Patricia Triana e Susana de Sousa Dias pelo diálogo sempre generoso e esclarecedor.

A Clara Sánchez pela leitura cuidadosa e o seu amor infindável.

# ÍNDICE

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>9</b>
<b>CAPÍTULO 1 .....</b>	<b>12</b>
<b>1.1 Memória.....</b>	<b>12</b>
1.1.1 O esforço de rememoração.....	13
Memória como um ato "noesis" e correlato pesquisado por "noeme" .....	15
1.1.2 A fixação como persistência .....	19
Óscar Muñoz: a impressão diluída .....	21
1.1.3 Operação historiográfica .....	23
Chris Marker: alusões do tempo.....	24
<b>CAPÍTULO 2 .....</b>	<b>29</b>
<b>2.1 A tradução como forma plástica.....</b>	<b>29</b>
2.1.1 Interpretação.....	31
John Cage: o som como verbo .....	35
<b>2.2 Os materiais .....</b>	<b>37</b>
<b>2.2.1 O som e a escuta .....</b>	<b>38</b>
2.2.1.1 Voz .....	40
2.2.1.2 Palavra.....	43
Palavra falada .....	43
Palavra escrita .....	45
Palavra/Imagem.....	47
<b>CAPÍTULO 3 .....</b>	<b>51</b>
<b>3.1 Antecedentes criativos .....</b>	<b>51</b>
<i>O pensamento sonoro.....</i>	<i>51</i>
<b>3.2 A perspectiva do projecto.....</b>	<b>53</b>
<b>3.3 Algures da auscultação .....</b>	<b>56</b>
3.3.1 Entrevistas .....	57
3.3.2 Gestos .....	58
3.3.3 Arquivos.....	60
3.3.4 Instalação.....	63
<b>4. DISCUSSÃO.....</b>	<b>68</b>
<b>4.1 Preâmbulo.....</b>	<b>68</b>
<b>4.2 Como é o som que fica na memória?.....</b>	<b>69</b>

<b>4.2.1 Taxionomia de sons recordados.....</b>	<b>71</b>
4.2.1.1 Tipos de lembranças sonoras.....	73
4.2.1.2 Tipos de enunciação .....	75
<b>5. CONCLUSÕES.....</b>	<b>78</b>
<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>82</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>84</b>
Anexo A - Material compilado.....	84
Anexo B - Taxionomia de sons lembrados .....	85
Anexo C - Esboços e planos da instalação .....	86
Anexo D - Edições do material .....	87
Anexo E - Registos de apresentações.....	89

## ÍNDICE DE FIGURAS

<i>Figura 1.</i> [Óscar Muñoz. <i>Re/trato</i> . Video still. 2004] .....	22
<i>Figura 2.</i> [Chris Marker. <i>Silent Movie</i> . 1995]. .....	27
<i>Figura 3.</i> Tradução .....	34
<i>Figura 4.</i> [John Cage. <i>Composition in Retrospect</i> . 1992]. .....	35
<i>Figura 5.</i> [John Cage. <i>Art is Either a Complaint or Do Something Else</i> . 1989].. .....	36
<i>Figura 6.</i> Entrevista em <i>Algueres da Auscultação</i> , still de vídeo. 2017 .....	44
<i>Figura 7.</i> Palavra/Imagem em <i>Algueres da Auscultação</i> . 2018. Lisboa. ....	49
<i>Figura 8.</i> Memória sonora .....	55
<i>Figura 9.</i> Entrevista em <i>Algueres da Auscultação</i> , still de vídeo. 2017 .....	58
<i>Figura 10.</i> Gestos em <i>Algueres da Auscultação</i> . 2018 .....	59
<i>Figura 11.</i> [João de Deus. <i>Cartilha maternal ou arte de leitura</i> . 1878].....	61
<i>Figura 12.</i> Esquema de montagem. <i>Algueres da Auscultação</i> , versão 2018. ....	63
<i>Figura 13.</i> <i>Algueres da Auscultação</i> , versão 2018. Lisboa.....	65
<i>Figura 14.</i> Montagem. <i>Algueres da Auscultação</i> , versão 2018. Bogotá.....	66
<i>Figura 15.</i> <i>Algueres da Auscultação</i> . 2018. Bogotá.....	67
<i>Figura 16.</i> Taxionomia de sons lembrados.....	72



## INTRODUÇÃO

Os projectos que tenho realizado em torno da escuta desde há alguns anos permitiram-me refletir sobre as propriedades do som como matéria do tempo; isto é, como um evento que acontece, que ocorre e que tem duração. A partir dessa relação com o tempo surge o motivo central desta pesquisa, ao propor a revisão da faculdade que temos de recordar sons que não se reproduzem no presente, mas fazem parte das experiências que armazenamos na memória e que ressoam na nossa mente através do tempo.

Há uma sonoridade específica que desperta quando é colocada uma questão à memória, quase como uma correspondência entre um ouvido aberto ao pensamento e uma experiência do passado que é estimulada para indicar que há realmente um som armazenado. Se o som é uma matéria tão evanescente, como é que o percebemos para que seja armazenado na memória? Como é que o seu traço permanece no tempo? Neste projecto de investigação / criação, além de procurar entender como é a sonoridade que se conserva na memória, essas questões visam dois objetivos: explorar as formas pelas quais o som se manifesta como memória e encontrar alternativas de apropriação plástica para que essa memória se manifeste no presente.

É por isso que este documento consiste na fundamentação conceitual do processo de criação que desenvolvi durante dois anos de pesquisa e trabalho prático. O projecto teve lugar na cidade de Lisboa, onde entrevistei cinco pessoas com as quais conversamos sobre o seu passado, especialmente sobre os sons que lembrassem. A partir da coleta desses testemunhos, de acordo com os materiais que se foram decantando nessas conversas (gravações de voz, material de arquivo audiovisual, registros do gesto, transcrições, etc.), comecei uma pesquisa plástica associada à representação dos sons de outra época, para que o trabalho problematizasse os tipos de presença de som na memória.

Sendo uma pesquisa sobre a escuta dos sons que são lembrados por alguém, não se pretende estudar as emissões físicas, ou o mecanismo fisiológico de escuta, ou as características acústicas ou anatómicas do som, senão que se tratam de sons mediados através do outro —aquele que se lembra—, de modo que um som emitido se refere a evocações que envolvem imagens, referências, descrições. Ou seja, são sons referenciais

que evidenciam como alguém escutou e quais são as possibilidades de escuta que um som do passado desencadeia.

No primeiro capítulo, desenvolverei o conceito de *memória* a partir do texto *A memória, a história, o esquecimento* do filósofo francês Paul Ricoeur (2003), no qual constrói um estudo fenomenológico da memória e da representação do passado. Embora Ricoeur faça a sua análise sem se referir especificamente à arte, o seu interesse pelas formas de recordação e enunciação histórica respondem a propósitos relacionados com esta pesquisa. Relacionarei os conceitos de *rememoração*, *fixação* e *operação historiográfica* propostos por Ricoeur com o trabalho dos artistas Óscar Muñoz e Chris Marker, que exploram a materialidade da memória para problematizar o esquecimento e a ficção.

Em seguida, no segundo capítulo, apresentarei o conceito de *tradução* como uma forma plástica, definindo-a como uma metodologia para a interpretação de memórias sonoras e para a construção da obra. Para esse fim, decompou aspectos da linguagem e da tradução desenvolvidos por Walter Benjamin e George Steiner, que relaciono com procedimentos plásticos para a interpretação de sons lembrados. Para complementar essa abordagem, referirei o trabalho de John Cage como tradutor de formas de som ligadas à linguagem, e que estão relacionadas com os meus próprios materiais de criação: a voz e a palavra.

O capítulo 3 começa mencionando o pano de fundo do projecto no qual afirmo o meu interesse na temática desta pesquisa, ou seja, o som recordado. A partir deste, descreverei a perspectiva proposta por este projecto, o seu desenvolvimento prático e as decisões criativas para a construção da instalação. Os materiais coletados e sua função serão incluídos nas várias fases do projecto, desde a formação do banco de informações que fundamenta a análise até à forma que adquirem plasticamente.

Finalmente, o último capítulo reúne a análise do panorama dos tipos de sons que são referenciados no ato de lembrar através de uma proposta taxionómica de sons recordados. Essa estrutura reúne as formas sonoras do passado que foram referenciadas, mas também algumas formas de lembrar o som a partir das quais surgem procedimentos plásticos.

Assim, a pesquisa consiste em quatro capítulos ao longo dos quais é desenvolvido o conceito de *memória* e sua materialidade (Capítulo 1), a *tradução* como abordagem

metodológica (Capítulo 2), o processo de construção de *Algueres da auscultação* (Capítulo 3) e a discussão dos materiais emergentes (Discussão).

# CAPÍTULO 1

A abordagem deste projecto começa quando se estabelece a seguinte questão para o som: *como recriar um som recordado?* A questão desta investigação envolve, em primeiro lugar, um problema temporal; refiro-me, neste caso, ao som que como uma das suas propriedades, acontece, sucede, tem uma duração, mas também que não se produz no presente, que tem a capacidade de perdurar ao longo do tempo como uma memória.

Em segundo lugar, o problema temporal está presente na medida em que, sendo um som lembrado, implica que é através de um sujeito capaz de recordar que se indaga pela sonoridade percebida. Portanto, para os propósitos desta investigação, o lugar de onde ouvimos o passado é, então, o da memória de alguém. De modo que tanto o som como a memória nos levam a uma experiência subjetiva prévia que busca uma representação no presente.

Precisamente, o último jogo temporal que propõe a questão central deste projecto é em torno da *recriação*. Ao invocar referências sonoras do passado, eventualmente somos obrigados a ativar modos que nos permitam reter uma matéria que, por natureza, é fugidia: nem é um som deste tempo, nem está soando, nem podemos captá-lo. A busca pela forma daquele som ao que só acessaremos pela memória, pretende assim mobilizar uma escuta atemporal, prolongada e expandida no espaço / tempo.

## 1.1 Memória

Sob este enquadramento em torno do tempo, focarei a memória como conceito central do projecto, ao ser o ponto de partida tanto conceitual como criativo a partir do qual proponho uma análise das possibilidades do som e da escuta. Se bem que aparecerão outros termos ao longo do texto, abordados como metodologias e materiais que aprofundam a exploração sonora, é sempre a partir do território da memória que incito a pensar sobre o som.

Os conceitos de *rememoração*, *fixação* e *operação historiográfica* referem-se aos estados da memória e sua enunciação, que estão ligados à plástica sonora como matérias adicionais. Estas são as bases conceituais que desenvolverei neste capítulo, de modo que quando as apresento, estou a indicar o caminho que adotei na investigação para entrar na complexidade da memória sonora.

Esses termos enunciados, são analisados principalmente a partir do texto *A memória, a história e o esquecimento* de Paul Ricoeur (2003), e através da obra de Óscar Muñoz e Chris Marker. Encontro correspondência com esses autores e artistas no âmbito da memória, e por isso, é a partir deles que exporei as dimensões conceituais que motivaram o desenvolvimento prático do meu projecto.

Proponho assim, a construção de um diálogo com autores e artistas com os quais encontro ressonância nestes conceitos fundamentais, e a partir dos quais estabeleço pontes que me permitam enunciar o estado da arte desta pesquisa. Da mesma forma, além de definir a memória como um território de exploração a partir do qual proponho uma análise pela escuta de outro tempo, esses conceitos orientaram as metodologias e os materiais do trabalho criativo (cujo desenvolvimento, aprofundarei nos capítulos seguintes).

### 1.1.1 O esforço de rememoração

Começarei por expor algumas noções que me permitem estabelecer este diálogo, a partir do texto *A memória, a história e o esquecimento* (Ricoeur, 2003). Neste, o autor constrói uma proposta fenomenológica da história, em torno de duas questões oportunas para esta investigação: do *que* há uma memória? e de *quem* é a memória? A partir da transição de uma questão para a outra (isto é, do *que* para o *quem*), o autor inicia uma revisão através de dois conceitos utilizados pelos gregos para se referir à memória — *mnémē* y *anamnesis*—:

[...] para designar, por una parte, el recuerdo como que aparece, algo pasivo en definitiva, hasta el punto de caracterizar como *afección* — *pathos*— su llegada a la mente, y por otra parte, el recuerdo como objeto de una *búsqueda* llamada, de ordinario, *rememoración*, *recolección*. (Ricoeur, 2003, p. 19)

Para o autor são diferentes a *rememoração* e a *recordação*, já que esta última não é história ao estar presente apenas como uma evocação sem esforço que requer um exercício mais complexo que ele relaciona com a rememoração. A importância dessa questão para a memória é, então, considerar as instâncias da rememoração como um acontecimento, como um curso com fases que o autor tenta decantar na construção da história.

Para isso, Ricoeur (2003, p.46) estabelece uma comparação entre opostos para explorar os fenómenos associados à memória, seguindo a linha proposta por Henri

Bergson no seu texto *Materia y memoria: ensayo sobre la relación de cuerpo con el espíritu* (Bergson, 1896) onde o autor propõe várias polaridades com o objetivo de aprofundar o problema entre ação e representação, do qual o exercício de memorização é um dos aspectos. Nessa perspectiva, uma das polaridades propostas por Ricoeur é o par *evocação/busca*:

*Entendemos por evocación el advenimiento actual de un recuerdo. A ella reservaba Aristóteles el término mnēmē como pathos, como afección: puede suceder que nos acordemos, de esto o de aquello, en tal o en cual ocasión; percibimos entonces un recuerdo. Por lo tanto, la evocación es una afección por oposición a la búsqueda. En cuanto tal, es decir, prescindiendo de su posición polar, la evocación soporta la carga del enigma que puso en marcha las investigaciones de Platón y de Aristóteles, a saber, la presencia actual de lo ausente percibido, sentido, aprendido anteriormente. Este enigma debe disociarse provisionalmente de la cuestión planteada por la perseverancia de la afección primera, perseverancia ilustrada por la conocida metáfora de la impronta del cuño<sup>1</sup>, y consiguientemente, de la cuestión de saber si la fidelidad del recuerdo consiste en la semejanza de la eikon<sup>2</sup> con la impronta primera.*

Aludir ao esforço tem a ver com o facto de ser uma questão do passado que não está presente, devemos evocá-lo, devemos ir em busca daquilo que queremos reter (*“Acordarse es tener un recuerdo o ir en su búsqueda”* (Ricoeur, 2003), p.21)). Queremos mantê-lo porque significa algo para nós mesmos, e porque esperamos que continue vivo em nós. Não é como um objeto que se guarda e que pode ser consultado repetidas vezes para confirmá-lo, mas envolve a mobilização do pensamento, como uma impressão que é só ativada se formos à sua procura.

---

<sup>1</sup> A metáfora do pedaço de cera a que Ricoeur se refere é citada por ele no mesmo texto:

*Concédeme, entonces, en atención al razonamiento, que hay en nuestras almas un bloque maleable de cera: mayor en unas personas, menor en otras; de una cera más pura para unos y más adulterada para otros; unas veces, más dura, otras, más blanda, y en el término medio.*

*Teeteto: Lo concedo*

*Sócrates: Pues bien, digamos que es un don de Memoria, la madre de las Musas: aquello de que queremos acordarnos de entre lo que vimos, oímos o pensamos, lo imprimimos en este bloque como si imprimiéramos el cuño de un anillo. Y lo que se imprimió, lo recordamos y lo sabemos en tanto su imagen (eidolón) permanezca ahí; pero lo que se borre o no se pudo imprimir, lo olvidamos (epilelêsthai), es decir, no lo conocemos.* (Ricoeur, 2003, p. 25)

<sup>2</sup> A palavra grega *eikon* que é atualmente usada e é traduzida como um ícone ou imagem, é retomada por Ricoeur na sua busca pela origem da relação entre memória e imagem no pensamento filosófico. O autor refere-se ao termo, inicialmente a partir de *Os Diálogos de Platão*, quando Teeteto dialoga com Sócrates sobre este assunto através da metáfora da peça de cera anteriormente citada. Para Platão, explica Ricoeur, o *eikon* é a representação do ausente que subsiste na memória. Aristóteles assumirá a idéia de *eikon*, não apenas como uma *inscrição na alma*, mas como uma *graphé*, de tal maneira que a impressão que permanece na memória é a outra do afeto, uma imagem externa que é ela mesma e uma representação de outra coisa.

As entrevistas a partir das quais esta pesquisa é produzida, funcionam como essa transição entre recordação e rememoração, ao ser o momento no qual alguém entra no exercício em que o relato corresponde à busca da memória e à procura pela fixação. Aí, aqueles que se lembravam viajavam ao passado e o faziam presente através de relatos sobre um som descrito como um som ausente; isto é, como uma leitura dessa experiência a partir do presente. Essa busca foi desencadeada por um diálogo que buscava *caçar*<sup>3</sup> o som e capturá-lo, neste caso, a partir de um depoimento em que os entrevistados (além de atingir a memória sonora) definiam o território próprio da sua experiência em relação àquele som, àquela memória, aquele momento.

Sendo o testemunho a maneira de mobilizar a memória até à sua evocação, o relato adquire um significado transcendental, não apenas representando uma ausência, mas também ao revelar uma experiência apreendida; ou, por outras palavras, no testemunho, o *que* da recordação está expressado em *quem* recordou.

### ***Memória como um ato "noesis" e correlato pesquisado por "noeme"***

A investigadora argentina Leonor Arfuch (2002), desenvolve um estudo rigoroso no qual faz uma extensa análise do trabalho de Ricoeur, em torno aos modos de enunciação de onde são construídas as narrativas identitárias. O espaço biográfico, explica Arfuch, representa a recuperação da experiência, e a narração estabelece o tempo do acontecimento, o tempo do relato e o tempo da interpretação. Além de sinalar definições pessoais, a identidade que alguém constrói quando faz um discurso de si próprio a partir do relato da sua vida, origina, também, o encontro com os outros.

A autora destaca a importância que Ricoeur atribui à expressão *si-mesmo como outro*, diferenciando entre outros aspectos, as noções de *mesmidade* e *ipseidade* como dois estados oscilantes de definição entre consciência e reconhecimento:

*Una concepción un tanto pendular, que intenta sin embargo dar cuenta del movimiento, ese constante fluir de lo que devenimos sin dejar de ser, la trama infinita en la que se teje nuestra experiencia de vida, que ningún relato podrá traducir cabalmente, ni la más sincera de las autobiografías. Ese devenir, lo que excede y desborda la conciencia, la memoria y hasta la percepción, encuentra en el concepto de "identidad narrativa", con el que el filósofo culmina su exploración sobre el tema,*

---

<sup>3</sup> Utilizo o verbo para *caçar* de acordo com a apreensão que Ricoeur (2003, p.27) descreve como: "[...] *aprehender todo es asimilable a una posesión –hexis o ktésis), y en primer lugar a una caza, y en el que cualquier búsqueda de recuerdo es también una caza*".

*una propia denominación. La identidad como una trayectoria que se despliega en la temporalidad del relato, donde la puesta en forma de la trama es también una puesta de sentido.* (Arfuch, 2002)

Para Ricoeur, é fundamental falar sobre o relato da recordação, porque é aí que a memória se manifesta para os outros e é o meio pelo qual cada pessoa se torna consciente da sua memória. O relato é a maneira de entender o que aconteceu a partir do reconhecimento do que ficou gravado e como é apresentado hoje; uma memória aparece, gera *imagens / sons* e posteriormente é narrada. Isso quer dizer que a narração é o ato de refletir sobre como a memória aparece e como é trazida ao presente: como é contada, como é chamada, como é explicada, como é retida com a palavra, a imagem e os pronomes possessivos<sup>4</sup>.

A partir daí, daquele ato pessoal de recordar (*“acordarse de algo es inmediatamente acordarse de sí”*<sup>5</sup>) e contar, são derivadas as formas pelas quais a memória é apresentada de forma pessoal, mas também coletiva ao tornar-se um tempo histórico partilhado (como objeto de estudo, como história oficial, como arquivo).

Relatar é então a possibilidade de tomar consciência do que aconteceu, neste caso, do som que foi escutado em outro momento. Através do relato, há uma consciência das imagens e sons que habitam na mente e que vêm como uma memória. Tomar consciência do som e poder comunicá-lo, implica evocá-lo, reativá-lo para torná-lo presente; falar sobre que foi em outro tempo é a maneira de trazê-lo ao presente.

*En su fase declarativa, la memoria entra en el ámbito del lenguaje: una vez expresado, pronunciado, el recuerdo es ya una especie de discurso que el sujeto mantiene consigo mismo. Ahora bien, el pronunciamiento de este discurso se hace en la lengua común, lo más a menudo en la lengua materna, que —es preciso decirlo— es la lengua de los otros.* (Ricoeur, 2003, p. 167)

A apropriação da recordação por um sujeito capaz de recordar-se de si, significa que através de sua subjetividade, alguém apreende e tem consciência da sua impressão,

---

<sup>4</sup> Na segunda parte *II História / Epistemologia* do texto *A memória, a história e o esquecimento*, Ricoeur refere-se à expressão *eu estava ali* para definir a memória declarativa como aquele momento em que o depoimento opera como traço do conhecimento indireto para aqueles que ouvem o história.

<sup>5</sup> Ricoeur (2000, p.3) refere-se à forma pronominal da expressão francesa *se souvenir*: *“Celle-ci n’est-elle pas fondamentalement réflexive, comme incline à le penser la forme pronominale qui prévaut en français: se souvenir de quelque chose, c’est immédiatement se souvenir de soi?”*.



a faz parte de si mesma e a reconhece como experiência. Alguém que se lembra é alguém que reconhece seu mundo, ao contrário de quando a memória é de outro, em que aparecem a incerteza e as conjecturas sobre essa outra memória. Quando alguém se apropria de uma memória, o pronome possessivo serve-lhe para se atribuir essa memória, isto é, que a torna própria, pertence-lhe e se faz a ela.

*Queda la tercera presuposición: la disimetría entre la atribución a sí y la atribución al otro, dentro de la atribución múltiple. Esta disimetría se refiere a las modalidades de la «efectuación» —o de confirmación— de la atribución. En el caso de lo extraño, la confirmación —éste es su nombre— sigue siendo conjetural; descansa en la comprensión y en la interpretación de las expresiones verbales y no verbales en el plano del comportamiento del otro... éste es guiado por la imaginación afectiva por la Einfühlung—, que nos transporta cerca de la experiencia viva del otro, según lo que Husserl llama «apresentación», y que no puede igualarse a un «re-vivir» efectivo. En el caso de la atribución a sí mismo, la «efectuación» —éste es su nombre— es directa, inmediata, segura; coloca en mis actos la marca de una posesión, de una posesión privada sin distancia; una adherencia problemática, prediscursiva, antepredicativa sirve de base al juicio de atribución hasta el punto de hacer invisible la distancia entre el sí y sus recuerdos, y de dar derecho a las tesis de la escuela de la mirada interior. (Ricoeur, 2003, p. 166)*

Assim, a revisão de Ricoeur do problema da memória em Platão como *a representação de uma coisa ausente* é colocada no lugar onde o meu projecto começa: *como o som está vivo na memória?* Esta questão aponta para um som que, apesar de não estar a soar, deixou uma marca na memória. Assim, o par *recordação/som* pode ser o equivalente do par *recordação/imagem* que o autor decompõe para recapitular como ocorre uma memória, qual é a impressão primeira na memória e qual é a diferença entre memória e imaginação.

Ricoeur fundamenta novamente através de Bergson a distinção entre *memória pura* e *memória imagem* (uma distinção que é frequentemente referenciada por Ricoeur para enfatizar a configuração da memória), a partir da referência que ele faz de Aristóteles para se referir à metáfora como trazer à luz uma imagem, para fazê-la emergir da nebulosa, ou seja, ir em busca dela e não imaginá-la, porque recordar não significa imaginar (Ricoeur, 2003, p.76). Assim como a metáfora que assume uma forma, que "põe diante dos olhos" e que faz ver, recordar é sair em busca de uma imagem da memória. Tem de ir à sua procura no passado para trazê-la ao presente, porque não está aqui, está em outro tempo.

A relação que estabelece com a imagem recordada está ligada ao momento em que o impacto —a afeção— é impressa ou se produz na pessoa que tem uma recordação, assim como à ideia da memória estar associada às imagens que ela protege e que pode ser ativada pela busca. O autor vincula a noção da imagem recordada ao modo como a história é escrita, pois está associada à fidelidade dos eventos que causaram essa impressão e, portanto, não se confia no que é simplesmente evocado que leva à recordação, não confiável, desconhecido e às vezes incerto. No entanto, a rememoração ordena um esforço, que segundo o autor, supõe lutar contra o esquecimento e nessa luta, a fidelidade se torna um fator importante, porque nas ficções da recordação facilmente poderia cair na armadilha do esquecimento.

Inscriver —neste caso a *recordação / imagem*— implica uma referência ao outro diferente da afeção propriamente. A impressão da inscrição supõe um movimento que gerou aquela impressão, alguma causa externa a provocou; reconhecê-lo, vê-lo, lê-lo, implica construir uma imagem mental. Em relação a essa impressão, Ricoeur define o que é impresso como o recordado, o que é conhecido, e podemos sabê-lo pela imagem que temos dele e pela sua permanência em nossa memória. O que se apaga, do que não temos imagem, não foi impresso, desaparece porque o esquecimento não tem imagem.

*Admitamos, para poner en movimiento el análisis, que existe algo como un «recuerdo puro» que aún no está configurado en imágenes. Diremos, un poco más tarde, de qué modo es posible hablar de él y cuán importante es poder hacerlo de modo convincente. (Ricoeur, 2003, p. 75)*

Um mau relato não é bem memorizado, daí a importância da sua apresentação, ou seja, narrá-lo para os outros e para si mesmo. Assim como um discurso inoperante, quando uma imagem é fraca, ou está ligeiramente desvanecida, provoca um curto-circuito para sua apreensão; a falha na recordação obedece a um registro ruim ou uma impressão má. Procurar uma memória é querer aprender e querer saber o que foi aprendido; quando se perde a capacidade de recordar, perde-se a capacidade de saber. Aqui, Ricoeur relaciona Platão com Aristóteles ao considerar a aliança entre aprender e buscar: primeiro deve-se ter aprendido e depois procura-se com esforço aquilo que foi aprendido.

Para este projecto, procurar uma memória implicava tentar evocar algo que ainda está latente na memória das pessoas, mas isso só foi despertado pela exigência da descrição e da explicação para outra pessoa. Eu era um meio importante para essa

descrição, porque sendo estrangeira precisava de mais detalhes do que qualquer um e usava pretextos para inquirir na sua memória. As pessoas que entrevistei entenderam a minha falta de contexto e muito generosamente aprofundaram as suas descrições e os seus relatos. Precisavam de me dar mais informações para que as suas histórias fossem compreensíveis, procuravam palavras mais claras, mas também mais concretas sobre o que estavam a lembrar.

Foi aí onde apareceram as imagens / sons / sensações mais fortes, porque quando conseguiam traduzir sua memória para outro, começavam a fixá-la para eles também. Foi impresa como *el cuño del anillo en el bloque de cera* (Ricoeur (2003, p.25). Embora não tenha sido exatamente a totalidade da sua recordação, há algo que conseguiram fixar quando o comunicaram. E ainda tendo recebido essa informação tão batalhada e tendo-me feito uma ideia do que poderia ser essa memória, não tive escolha senão de fazer uma interpretação da sua descrição porque por falta de detalhes, contexto, vocabulário e autoria da memória, nunca terei a certeza de abarcar a complexidade dessa rememoração.

*Por un lado, en efecto, la noción de huella puede considerarse como la raíz común al testimonio y al indicio. En este sentido, es significativo su origen cinegético: un animal pasó por allí y dejó su huella. Es un indicio. Pero el indicio puede considerarse, por extensión, como una escritura en la medida en que la analogía de la impronta, de la huella, se adhiere originariamente a la evocación de la impresión de una letra, por no hablar de la analogía igualmente primitiva entre eikón, grafía y pintura, evocada al comienzo de nuestra fenomenología de la memoria. Además, la misma escritura es una grafía semejante y, por ello, una especie de indicio; [...] En resumen, el beneficiario de la operación sería el concepto de documento, resumen de indicios y testimonios, cuya amplitud final se acerca a la inicial de la huella. (Ricoeur, 2003, p. 228)*

### **1.1.2 A fixação como persistência**

O conceito de *fixação* alusivo à memória, refere-se à veracidade da recordação, não para conseguir essa verdade, mas pela persistência que representa consolidar uma memória; ou seja, essa fixação envolve sobretudo, uma dificuldade, um esforço e uma impossibilidade. Da mesma forma, essa noção de fixação está relacionada com o som por ser uma matéria do tempo, pois a sua natureza implica um movimento, uma agitação produzida por um evento incompreensível. Ambos os casos —a consolidação da memória e a apreensão do som— supõem uma conservação complexa, porque já não

nos referimos apenas a um evento sonoro volátil, mas também ao deslocamento temporal do pensamento.

Neste projecto, a primeira dificuldade de fixação manifesta-se nas pessoas que entrevistei: para elas era vital reter essa memória e fazer um esforço para não esquecer. Na sua resistência contra a perda de memória tentavam fixar tudo o que lhes vinha à mente e se escapava na sua fugacidade. Em segundo lugar, a dificuldade de gravação surgiu na interpretação do som, porque a falta de clareza da memória, as fontes sonoras remotas, a separação da escuta numa atmosfera impregnada de nostalgia, jogaram contra a precisão das palavras que conseguiam descrever as diferentes qualidades daquilo de que se recordavam.

Esperava chegar com as minhas perguntas, à pretensão de não deixar aquele momento escapar porque o som do que eu estava a procura estava aí vivo. Esperava chegar à comoção de estar evocando novamente um som escutado. É por isso que obrigar à descrição e tornar a memória mais específica em torno dos sons, representou uma função mais significativa do que operativa, ou seja, parecia uma desculpa, mas além da explicação clara de um evento, tentava provocar nos entrevistados a melhor retenção de um facto que é essencialmente etéreo.

Assim é a minha matéria; também não posso fixar essas memórias numa obra mas posso jogar com o ponto de ebulição entre a memória e o esquecimento. Indo do espaço concreto em Lisboa onde estas conversações aconteceram, para o espaço mental da memória, para o sem *lugar da* memória em que era possível navegar e onde o som já não precisava de espaço porque foi transmitido num outro tempo e foi impresso apenas no *cunho*.

Encontro uma ressonância fundamental entre o meu projecto e o trabalho do artista colombiano Óscar Muñoz (Popayán, Cauca, 1951) a partir do conceito de *fixação*. A temporalidade presente na abordagem que Muñoz faz da imagem é da mesma natureza que a minha própria materialidade: *o som*. Enquanto ele se pergunta pelas imagens que nos são deixadas, a minha busca é pelo som que está presente na memória, ou seja, o som que eu estou apelando é passado, não existe no presente mas deixou uma marca que é possível ativar. O que aparece hoje é outro som, é o que é chamado com uma referência remota e contém parte desse som que ficou para trás, mas sem ser o mesmo.

### ***Óscar Muñoz: a impressão diluída***

Em relação à *fixação*, refiro-me à obra do Muñoz, porque no seu trabalho é preciso perguntar-se quantas intervenções teve uma imagem para consolidar-se como tal. A conformação de uma imagem propõe como questão central a luta entre a impressão e o borrão, entre a revelação e a desapareição. A crise entre esses dois estados está relacionada com a possibilidade de reter ou não um acontecimento do passado, de modo que a memória e o esquecimento são conceitos paralelos entre o cheio e o vazio nas imagens de Muñoz.

O tempo em que uma imagem acontece, levou a que os seus desenhos tornaram a impressão uma metáfora da recordação; como uma imagem que surge para se escurecer no instante próximo, sendo a sua produção um percurso para a memória e vice-versa. Muñoz concentra-se nos instantes contínuos que consolidam a imagem e essa emergência constante de formas desencadeia a impossibilidade de recordar; desta forma associa a imagem com a memória, quando a compara com a sucessão de eventos do dia-a-dia: semelhantes entre si mas diferentes, cada um desses eventos dificultam a definição da recordação como um evento imutável.

A obra *Re/trato* (Figura 1) consiste num gesto permanente e repetitivo de traços que desenham um rosto. Enquanto a imagem é construída, o traço desvanece-se tão lentamente que o rosto não consegue ser fixado na superfície; mas uma vez que as últimas linhas estão prestes a serem diluídas, a mão insiste em redesenhar tentando mantê-lo presente. Esta obra está intimamente relacionada com o tempo que Ricoeur explica como *presente*. O presente é a imagem: o que aconteceu não está mais mas há uma imagem que se faz presente cada vez que se ativa (cada vez que é vista, é referida, é remetida) para transportar ao passado sem sê-lo.

Pensar o tempo, neste caso a partir da memória, significa que em nós há um lugar onde o tempo é guardado, na qual repousa o passado, um momento que é diferente do presente e em nós uma impressão de outro tempo. A memória é a experiência tangível do passado e a imagem é o traço de uma coisa ausente marcada pelo selo de ser o precedente.

Na Colômbia, na década de 70 do século XX, o papel da gráfica foi fundamental para o trabalho de artistas que encontraram nos arquivos da imprensa e nos registros da televisão uma fonte de testemunho da realidade nacional, onde foi re-significada a representação tradicional. As técnicas gráficas passaram por um processo de

transformação que Óscar Muñoz utilizou para trabalhar camadas de imagens em que sobrepõem os tempos de consolidação de um documento. A partir desse momento, os arquivos passam a fazer parte da sua obra, não apenas como arquivos mas como materiais de intervenção que se desintegram até chegar à superfície como imagem.



*Figura 1.* [Óscar Muñoz. *Re/trato*. Vídeo still. 2004]. Imagem cortesia do artista e de Sicardi Gallery, Houston. Tomado de: <https://frieze.com/article/personal-latin-america>

Essa materialidade da memória (que utilizo como os conceitos apontados por Ricoeur), Muñoz compara-a com o desenho; embora com qualidades diferentes, em ambas repousa um factor determinante que envolve o tempo em que a imagem/memória é construída. O tempo é aquele que permite que haja tanto uma memória como uma imagem construída, e essa condição dialoga de uma forma eficaz em seu trabalho ao

desdobrar, fragmentar, reproduzir os processos de composição de um desenho como uma matéria ativa.

*Por lo tanto, es también en el trabajo de la rememoración donde puede ser recuperada en su origen la operación de la configuración en imágenes del «recuerdo puro». Sólo se puede hablar de esta operación como de un paso de lo virtual a lo efectivo, o también como de la condensación de una nebulosa o de la materialización de un fenómeno etéreo. Se presentan otras metáforas: movimiento desde la profundidad hacia la superficie, desde las tinieblas hacia la luz, de la tensión a la distensión, de la altura hacia las zonas profundas de la vida psíquica. Éste es el «movimiento de la memoria que trabaja» (op. cit., p. 276). Lleva, de alguna forma, el recuerdo a un área de presencia semejante a la de la percepción. Pero —y es aquí donde nos encontramos con la otra vertiente de la dificultad— no es una imagen cualquiera la que se moviliza así. Al contrario de la función no-realizadora que culmina en la ficción exiliada en la exterioridad de toda la realidad, lo que aquí se exalta es su función visualizadora, su modo de dar a ver. (Ricoeur, 2003, p. 75)*

Nesta investigação, a fidelidade não importava porque não procurava dados. Procurava que, a partir da evocação, emergisse um acontecimento sensível que fosse importante para todos os que se conseguissem conectar com essa memória, como uma provocação para uma memória pessoal. Sempre pensei que quando os entrevistados se lembravam, também eu me lembrava com eles, com os meus próprios meios e alucinações, mas numa rememoração que se tornava coletiva através de referências a situações que todos podíamos ter escutado alguma vez.

### **1.1.3 Operação historiográfica**

A importância que Paul Ricoeur dá à construção da história é analisada no capítulo *II História / Epistemologia* do mesmo texto. A *operação historiográfica* termo que o autor usou para um estudo hermenêutico, recolhe aspectos relevantes para esta investigação (testemunho, arquivo, escrita, etc.) como meios com os quais a história se tem manifestado.

Ricoeur desenvolve três fases de análise que vão desde a declaração da testemunha ocular até a configuração *escriturária* -como os sinala o autor- do discurso como história. Esta metodologia de estudo sugere pensar em termos expandidos: como a história funciona, de que se serve e de que leituras nos aproximamos ao conhecimento do passado? A importância da análise de Ricoeur para a finalidade deste projecto é que

este olhar é semelhante às estratégias com que se tem abordado a memória no campo das artes, particularmente para os fins desta pesquisa, no trabalho de Chris Marker, citado na última parte deste capítulo.

A apropriação da memória envolve o trabalho com as suas fontes e expressões documentais para confrontar a ideia da história como algo que realmente aconteceu, porque como Ricoeur (2003, p. 231) diz: “*No hay observación sin hipótesis, ni hecho sin preguntas. Los documentos sólo hablan si se les pide que verifiquen, es decir, que comprueben la verdad de semejante hipótesis*”.

No entanto, como este projecto não pretende fazer uma reconstrução histórica do som de um contexto específico, mas a apropriação de memórias pessoais como um instrumento de exploração sonora, o interesse da análise feita por Ricoeur —além de indicar lugares de materialização da história—, é a metodologia de revisão que permite abordar narrativas alternativas ao passado.

*Haremos una pausa en el momento de la inscripción del testimonio recibido por otro: ese momento es aquel en que las cosas dichas pasan del campo de la oralidad al de la escritura, que la historia no abandonará ya nunca; es también el del nacimiento del archivo, reunido, conservado, consultado. El testimonio, una vez pasada la puerta de los archivos, entra en la zona crítica en la que no sólo es sometido a la confrontación severa entre testimonios competidores, sino también absorbido en un montón de documentos que no todos son testimonios (sección IV, «El archivo»). (Ricoeur, 2003, p. 189)*

### ***Chris Marker: alusões do tempo***

A memória no trabalho do documentarista francês Chris Marker (Neuilly-sur-Seine, 1921 - Paris, 2012) ocupa um papel fundamental, não apenas nas questões abordadas nos seus projectos, mas nos procedimentos a partir dos quais propôs relações com a memória em diferentes estágios e estados. A sua obra estabelece uma exploração do dispositivo como operador de um discurso histórico, social e visual no qual a memória é encenada. Marker assume a ação de recordar e esquecer como práticas que têm um efeito sobre as possibilidades da arte; a câmara é o dispositivo a partir do qual propõe um problema de sentido entre narrativas inatingíveis onde a imagem é um conceito: a imagem cria-se, recupera-se, fragmenta-se, monta-se e desmonta-se, como tipos de ensaios visuais que incluem fotografias, livros, filme-ensaios, colagens, documentários, instalações multimídia, entre outros.



*La historia es, de principio a fin, escritura. En este sentido, los archivos constituyen la primera escritura a la que se enfrenta la historia, antes de concluir ella misma en escritura según el modo literario de la escrituralidad. De este modo, la explicación/comprensión se halla enmarcada por dos escrituras, una escritura de antes y otra de después. Ella recoge la energía de la primera y anticipa la de la segunda.* (Ricoeur, 2003, p. 179)

Relaciono as formas pelas quais Chris Marker aborda a imagem e a memória, com a abordagem de Paul Ricoeur sobre a construção histórica como um problema crítico que confronta a experiência com os documentos. O direito de olhar e perguntar sobre a história é o princípio pelo qual Marker propõe construir uma topografia na qual o sujeito é memória; uma memória que se ativa ao montar e desmontar as suas próprias imagens do passado, às quais dá atenção suficiente para a sua desconstrução e posterior reinício. Uma memória que pode ser apresentada repetidamente mas sempre de maneiras diferentes, em que os documentos são alusões do ausente, onde se questionam os meios de transmissão da imagem e da memória e a sua inscrição na história.

As fontes da produção histórica que Ricoeur cita são em grande parte semelhantes aos materiais de produção de Marker: a entrevista a desconhecidos (como *testemunhas oculares*), os arquivos (como *provas documentais*), o retrato de diversos contextos (como o *espaço habitado*), o texto/imagem (como a *representação historiadora*). No entanto, há um componente adicional: a oscilação entre memória e esquecimento que lhe permite alternar entre a realidade e a ficção. As suas viagens com a imagem exploram diferentes camadas da memória que dialogam entre a invenção e a própria recordação, de modo que as suas obras oscilam entre o verdadeiro e o falso, na zona transitória entre a memória e a invenção.

Marker utiliza os recursos do documentário para a coleta de informações de diferentes tipos, de modo que as imagens abordam desde o banal ao casual, da nostalgia à revisão política de um contexto. É o caso de *Sans Soleil* (1983), onde a câmara viaja pelo mundo para se focar em duas realidades opostas, sendo o olhar da pessoa que captura cada cenário, o artefacto de representação do mundo e, consequentemente, aquele o que constrói uma memória desses lugares.

Aqui Marker usa o princípio da oposição através de um corpo presente em dois contextos diferentes; no papel do viajante que apesar de percorrer grandes distâncias, tem a capacidade de parar, observar minuciosamente e retratar. Esse acúmulo de

imagens e textos juntos compõem uma memória ficcional por meio da hibridação entre reflexão documental e pessoal, relacionando a literatura e a imagem em movimento:

*En el comentario de Sans Soleil, hay una separación múltiple. Yo escribí las cartas, por lo tanto no existe la mujer que las hubiera podido recibir, no podría, por lo tanto, estar leyendo ahora, en el tiempo presente, luego de haberla recibido, porque ni las cartas ni ella existen. Un tipo de cinta de moebius. Hice la cinta no sólo por diversión o por jugar, sino por los bordes, por la distancia que me permitía tomar, e invocar, al mismo tiempo que mostrar, esa misma distancia que siento al sentarme a editar, en un lugar fuera del mundo, mientras miro imágenes del mundo.* (Marker, 2013, p. 183)

A sua produção é uma clara manifestação de que Marker pensa através do cinema. Assim como a montagem das imagens de *Sans soleil* joga com uma estrutura de memória composta por capturas intermitentes e não como um fio narrativo contínuo e coerente, *La jetée* (1962) apresenta fotografias em preto e branco acompanhadas de efeitos sonoros e uma narração em voz off, que funcionam como loops temporais através dos quais o presente é interpelado, e nos quais a imagem e a memória adquirem um status de valor. As viagens no tempo às quais é submetido o personagem principal (que conseguiu fixar uma imagem do passado) representam a única forma de sobrevivência humana. Essa abordagem busca observar as profundezas da memória na complexidade da recordação e do esquecimento, e como transportar o passado à superfície do presente a partir de sua evocação.

O trabalho de Chris Marker é bastante extenso e versátil. No entanto, gostaria de mencionar em particular a instalação multimídia *Silent Movie* (1995) funcionando como um artefacto que me ajuda a relacionar os conteúdos do seu trabalho com aspectos formais e conceituais do meu projecto.

A obra é composta por uma torre de cinco monitores que reproduzem extratos de vídeos em preto e branco, com legendas sugestivas de filmes antigos acompanhados por uma composição musical que alude ao *background* musical no cinema mudo. A disposição mutável das imagens em cada ecrã é comandada por meio de softwares, que intercalam passagens de filmes mudos e imagens recentes filmadas por Marker que preservam valores anacrônicos: enquadramento semelhante ao cinema dos anos 20, em preto e branco, focando gestos expressivos. Adicionalmente, numa das paredes da sala perto da

torre, estão colocados cartazes fictícios de filmes, que combinam referências reais com atores conhecidos e nomes de filmes emblemáticos da história do cinema.

Depois de tentar recordar as referências cinematográficas referenciadas na obra, a memória aparentemente evocada não é mais do que uma nova imagem, invadida de bagagem que confundimos com um passado que é familiar, mas que é só uma ficção. Esta composição da obra responde ao título e ao pretexto da obra —o centenário da invenção do cinema— em que Marker mais uma vez envolve o passado com uma ativação no presente, a partir de referências distorcidas na forma de re-filmagens, isto é, novas interpretações dos conteúdos, aproveitando os diferentes recursos cinematográficos.



Figura 2. [Chris Marker. *Silent Movie*. 1995]. Tomado de  
Peer: <http://www.peeruk.org/chris-marker/>

As fontes misturadas nesta obra, repousam na nossa bagagem visual mas são reconstruídas como ficção no espaço museográfico. Aqui uma memória artificial é produzida num contexto narrativo ficcional, que funciona pela memória mecânica atribuída à programação do computador que decide a ordem de aparecimento das imagens.

Articulo a *operação historiográfica* mencionada por Ricoeur e os processos criativos de Marker, como uma busca por mecanismos que problematizem a história e sugiram novos olhares sobre ela. Essa premissa tem um valor essencial no desenvolvimento do meu projecto, porque justamente os meus materiais exigiam uma posição sobre: o que fazer plasticamente com a percepção dos outros, como passar da memória pessoal para a coletiva, que recursos usar para a recriação do passado? Sem dúvida, esse tipo de operação oferece-me a liberdade de brincar com conteúdos alternativos à fidelidade, mas também exige uma ligação meticulosa que seja capaz de provocar outras memórias, ou pontualmente neste projecto, outros sons lembrados.

Finalmente, gostaria de destacar que um dos resultados mais importantes que esta pesquisa revelou, é de reconhecer que a dificuldade em fixar uma memória resulta de não ser possível filtrar as referências do passado como verdadeiras ou falsas, próprias ou estranhas. A atmosfera é tão complexa que uma memória pode ser facilmente complementada com sensações percebidas indiretamente (através do relato dos outros, da mediação de experiências, entre outros). Além disso, assim como as outras experiências alteram a recordação, o esforço de rememoração traz à luz um compêndio de sensações e impressões que variam entre a marca e o esquecimento, entre a confusão e a certeza. Esses fatores, entendidos como matérias em potência, são uma alternativa para recriação do passado que, em vez de nos prejudicar por enganosas, abre a janela para a compreensão de aspectos da história, da memória e da subjetividade. Tal plasticidade é o itinerário deste projecto.

## CAPÍTULO 2

Uma vez que é apresentado o enquadramento conceitual a partir do qual este projecto é colocado, neste capítulo irei expor as decisões metodológicas a partir das quais estabeleci uma busca pelo som lembrado. Apesar de desenvolver o conceito de *tradução*, a sua função dentro do projecto é operante pois além de ser uma rota que recolhe a memória, é também a maneira pela qual eu exponho a matéria sonora para analisá-la.

Como mencionei na primeira parte, as entrevistas que fiz permitiram-me explorar diferentes estados de rememoração e da escuta das pessoas entrevistadas. A partir dessas conversas, e com a memória como território de experimentação, emergem os materiais e procedimentos com os quais fiz a abordagem plástica da questão central desta investigação. É por isso que me vou referir ao conceito de tradução como um problema metodológico e, posteriormente, explicarei as ferramentas plásticas com as quais materializei a representação de um som ausente: a *voz* e a *palavra*.

### 2.1 A tradução como forma plástica

Em relação à *tradução*, notar-se que penso este conceito como um problema de representação, isto é, como a construção de uma forma que faz algo presente ou o comunica. Penso especialmente na tradução, não só pela presença categórica da linguagem nos conteúdos do projecto, mas também pela faculdade de ativação de sentido que é possível pela plasticidade inerente do termo. Este teve um lugar ativo no campo artístico sob dois aspectos: na de sua incorporação como base teórico/prática a partir da re-significação do discurso e como uma possibilidade criativa expressa em diferentes modos de escrita.

Ao conduzir as entrevistas, sempre tive em mente a tradução como uma maneira de resolver como comunicarmos entre duas línguas diferentes. Depois de gravar essas conversas, implicava da minha parte, necessariamente, uma tradução posterior para que a informação não ficasse numa nebulosa. Entretanto, além da própria tradução idiomática, o poder das palavras expressas deixou claro que elas continham um sentido sonoro, visual, temporal, muito além da semântica. Suspeito que, portanto, o conceito de tradução se encaixa no mundo com as suas referências sem fim, de origens remotas, de múltiplas práticas em busca de sentido.

É por isso que refiro à forma na tradução como sendo um corpo que representa uma expressão a partir de uma interpretação possível e que se manifesta na sua traduzibilidade, ou, por outras palavras, na potência que essa expressão tem para ser traduzida. Assim, essa noção adquire uma dimensão na qual o tradutor —como criador— é o próprio operador de novos sentidos, que busca uma relação diferente com aquilo que tenta transmitir e que analisa o discurso sob uma estrutura de sua autoria.

Refiro-me à tradução como uma ação que, neste projecto, tem três momentos diferentes. Num primeiro momento, a tradução óbvia é a ação feita pelos entrevistados para fazer um testemunho do depoimento, não apenas para transmiti-lo para outro, mas para esclarecer para si: *como* se pronunciar sobre o que estavam reativando na sua memória, como se referir ao que vinha à mente e *como* descrever um som. As pessoas formularam um discurso sobre a sua memória e eu estou retomando essas expressões em formas que mantenham uma noção dessa memória para um futuro espectador.

Num segundo momento, a perspectiva em relação à tradução, tem a ver com os meios que utilizo para construir a instalação que proponho como obra final; ou seja, como um exercício plástico de interpretação a partir das referências que têm a capacidade de ligar diferentes tempos nos quais uma memória é traduzida numa forma.

O terceiro e último momento está diretamente ligado à linguagem, ao deslocar as memórias fora do contexto português para cenários em que a questão sonora se mantenha vigente através das características universais presentes nas memórias coletadas.

Para explicar a dimensão a partir da qual utilizo este conceito, e de onde detalho as operações plásticas com as quais construí a obra, sinalo alguns aspectos da linguagem que, a partir da filosofia foram pensados como suscetíveis à forma e nos quais a tradução se enuncia como uma matéria que permite jogar com o papel de intérprete de novos sentidos, e que se articulam com os momentos em que esta pesquisa experimentou a sua própria traduzibilidade.

Finalmente, mencionarei um exemplo no qual a tradução se torna um objeto artístico ligado à arte sonora e ao discurso como estrutura plástica, como os textos mesósticos do artista norte-americano John Cage (Los Angeles, 1912 - New York, 1992), onde conjuga metodologias e associações próximas à poesia concreta e à métrica musical, entre outras.

### 2.1.1 Interpretação

No texto *Después de Babel: aspectos del lenguaje y la traducción* (Steiner, 1998), George Steiner articula a tradução com dois olhares fundamentais em torno da noção de *forma* que desejo enfatizar. Ao explicar os paradigmas da linguagem e sua transformação temporal, o autor relaciona campos ligados à palavra como à história e à memória (por exemplo, a introdução de tempos verbais para referir-se ao passado) e afirma que cada expressão ocorre numa circunstância que é transformada com a linguagem, a história, o contexto:

*Una cosa es clara: el lenguaje sólo entra en acción asociado al factor tiempo. Ninguna forma semántica es atemporal. Y cuando usamos una palabra despertamos la resonancia de toda su historia previa. Un texto está siempre incrustado en un tiempo histórico específico; posee lo que los lingüistas llaman estructura diacrónica. Leer íntegra y cabalmente equivale a restaurar lo vivo de los valores y de las intenciones dentro de los que la lengua se da en la realidad.* (Steiner, 1998, p. 40)

Assim como acontece na rememoração, na tradução aparece novamente uma relação com o tempo em que, por um lado, uma palavra significa algo apenas uma vez, e depois é preciso procurar outros termos que atualizem o seu sentido. No caso da rememoração, aparecem imagens, sons, sensações que permitem ter uma ideia de um acontecimento, mas não compreendê-lo como um todo ou traduzi-lo como algo concreto.

Precisamente, a compreensão de uma memória deve contemplar o colapso de tempos e referências enunciadas em etapas que se atravessam paulatinamente no passado, porque a translação da mente para o relato consistiu na seleção da linguagem que melhor descrevesse as sensações que afetaram a pessoa que relata. Os depoimentos em torno das memórias sonoras deram conta de cenários e contextos enquadrados numa atmosfera histórica singular.

No instante em que a narração aparece, a corporeidade tomou posse da representação através da voz que relatava e definia uma condição determinante: o som lembrado é subjetivo. Acessar ao passado através do outro implica que suas impressões são mediadas pela sua percepção da vida num outro tempo, e que as palavras que se escolhem são inevitavelmente filtradas pela experiência e pela nostalgia.

Os sons lembrados que compilei, obedecem ao registo humano do som; estão atravessados por um sujeito e pelos modos de percepção com os quais essa memória se

instalou em si, ou seja, que eles contêm a forma de escuta que permitiu instaurar a recordação. Sendo esse o meu caminho de acesso ao passado, a sonoridade reunida neste projecto representa factos que efetivamente deixaram a sua marca sonora em alguém. São sons que foram produzidos fora da esfera pessoal e apesar de estarem ligados a experiências coletivas, é a sua percepção que os internaliza e, portanto, é ela quem fez uma escuta específica e um relato posterior.

Relativamente à *interpretação*, Steiner explica-a como um exercício em que é trazido ao presente, nunca exatamente, o que foi enunciado num outro tempo. Aqui, o termo *interpretação* implica o estudo de um texto em diferentes níveis que incluem a compreensão etimológica dos termos, a relação histórica do discurso, a atualização de símbolos e códigos na contemporaneidade, mas também entende o tradutor como intérprete de uma peça, aquele que confronta o tempo da obra com o presente. Assim, o tradutor é aquele que não só lê um texto nas suas possíveis dimensões, mas que reativa a linguagem para além do lugar e do momento da sua enunciação ou transcrição imediata. Não traduz para si mesmo, espera de um leitor que reconheça o sentido original a partir de uma interpretação numa nova versão.

O trabalho de interpretação desempenha um papel fundamental na recriação das memórias, ou por outras palavras, na *tradução* de memórias sonoras na dimensão que elas demandam. A intermediação do tradutor equipara-se aos meus exercícios práticos neste projecto, pois esses exercícios de composição envolveram a tomada de decisões sobre o que fazer com cada relato, colocar o contexto dessas memórias, entender a sua magnitude, compreender termos locais, mas também confrontar o presente em que acontece o relato com um tempo remoto cheio de fenômenos que podem não existir mais no presente.

A memória é o ponto de partida da imersão nas temporalidades evocadas pelo relato e pelo detonador das formas que elas englobam, desde o tempo presente em que a declaração ocorre, até ao passado em que alguém gravou um som para si mesmo.

Numa perspectiva semelhante a Steiner, no texto *La tarea del traductor* (Benjamin, 1936/2008), Walter Benjamin relaciona a tradução com uma forma que não corresponde a uma conversão literal de uma mensagem a ser transmitida, mas procura encontrar o sentido do original para transportá-lo para outra língua. Ou seja, a translação presente na tradução não é uma questão de transferência idêntica de uma mensagem, pois esta translação está mais especificamente relacionada com uma passagem ao



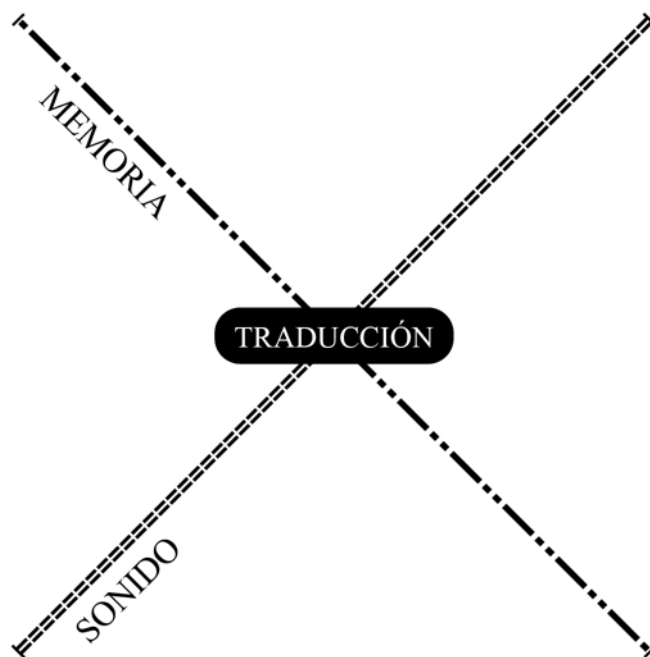
conhecimento, com dispor o sentido, mas sobretudo com a abordagem de uma experiência.

Para Benjamin, esse trânsito temporal da linguagem vai além da definição de uma tradução idiomática para uma noção mais complexa de entendimento. Esse aspecto é talvez o mais complexo em relação à tradução, porque a vincula a uma noção histórica que não é analógica aos factos, senão a uma ação derivada, permanente e não conclusiva. Ou seja, na tradução é necessário aproximar-se ao sentido que é, sobretudo, impercetível ao olho nu, uma vez que a sua compreensão ocorre apenas a partir de um pensamento interlinear que relaciona as diferentes circunstâncias da obra, além do significado, da comunicação eficaz e da afirmação de uma mensagem.

O papel da tradução não é então comparável à reprodução; na tradução, o sentido é recomposto numa nova forma que utiliza uma linguagem contentora de sentido, diferente da cópia, tangível numa voz, num significado, numa textura, numa imagem, que não permanece estática como uma definição, mas que se ajusta de cada vez em função de um conceito apropriado que articule o conhecimento em novas expressões. Deste modo, a figura do tradutor representa o intermediário que permite manter viva uma relação com o sentido. Se fosse um som (como neste caso), o artista —ou intérprete— em vez de reproduzi-lo, poderia pensar em disponibilizá-lo para uma escuta atenta. Para isso, é preciso manipular os seus sons, intensificá-los, repeti-los, e ao escutá-los, decidir como amplificá-los para refinar sua sonoridade.

A demanda da profundidade do pensamento ressalta a plasticidade do conceito de tradução, pois convida a explorar possibilidades de transmissão de sentido, a indagar as diferentes dimensões da linguagem, do discurso original para outras expressões, a expandir o fluxo de recursos e âmbitos que recobrem a experiência.

E, claro, também existem assuntos intraduzíveis que se recusam a qualquer outra forma. Poderia dizer que os momentos em que uma memória era menos decifrável, para os entrevistados a construção do relato era mais difícil e mais complexa para mim a apreensão daquele som. Isso não significa a omissão dessas memórias por causa da dificuldade que elas representam, mas de expressões que buscam transcender a um novo estado de entendimento, que tem uma relação imanente com o movimento do pensamento e que exigem uma busca incessante por um lugar no presente.



*Figura 3. Tradução*

Vem à mente a interseção entre dois eixos (Figura 3) nos quais um deles representa a memória e o outro o som, e o ponto de encontro entre os dois, a tradução como uma ação de representação. Os dois eixos representam o tempo em que ocorrem tanto sons como memórias de diferentes características e definições, que ocorrem gradualmente ou vertiginosamente, às vezes com mais precisão e definição na mente, mas onde sempre que eles se cruzem —isto é, sempre que se encontre uma memória com um som— ocorre uma tradução cada vez diferente que procura reter, entender e descrever o som da maneira mais clara possível.

Eu sou a intérprete desse cruzamento. Quando alguém reconta sua memória e há um primeiro encontro entre a memória e o som, sou quem traduz numa forma, aquele som do passado a uma versão no presente, através de evocações do estado de rememoração.

### *John Cage: o som como verbo*

My  
mEmory  
of whaT  
Happened  
is nOt  
what happeneD  
i aM struck  
by thE  
facT  
tHat what happened  
is mOre conventional  
than what i remembereD

Figura 4. [John Cage. *Composition in Retrospect*. 1992]. Tomado de <http://www.terz.cc/magazin.php?z=246&id=258>

Menciono a obra de John Cage através de um exemplo preciso de tradução, mas também tenho outras razões pelas quais o seu trabalho representa uma perspectiva expandida do som que bem se relaciona com os meus propósitos criativos e de investigação. Talvez o mais relevante delas é que Cage coloca uma questão para o universo sonoro como um evento, no qual a interação entre intérprete e ouvinte propiciam à ampliação da experiência em direção a uma escuta livre da lógica e da figuração. Mas também, questionar o som significa desconstruí-lo através de recursos alternativos à produção musical que o estimula, que nos leva a pensar em como é feito, de que é feito e como o *ouvimos/executamos* de novo.

No mesóstico com o qual iniciei esta seção (Figura 4), John Cage enfatiza que o que acontece não é diretamente o que acontece, isto é, define o seu próprio método como um encontro indecifrável em que a música é algo mais que música; é um verbo — uma ação — que irrompe em outros campos a partir de meios além do próprio som. Em outras palavras — e talvez essa seja a conexão mais relevante do trabalho de Cage para a evolução desta pesquisa — o som é um veículo a partir do qual outros elementos aparecem para problematizar o próprio som.

Justamente, para a construção do mesóstico *Art is Either a Complaint or Do Something Else* (1989), Cage decide utilizar as declarações que Jasper Johns fez na Bienal de Veneza de 1988. Deles, ele manteve o conteúdo a partir do qual compôs

outras declarações com cruces de leituras em dois eixos nos quais enfatizou a sua sonoridade com convenções dentro do texto —maiúsculas, negritos, apóstrofes, etc.—. A composição desses textos surgiu da relação que Cage estabeleceu ao ler as frases em voz alta e pela associação aleatória de uma palavra com a qual dava forma ao texto<sup>6</sup>. Nesse caso, cada composição propunha uma estrutura que envolvia a leitura e sonoridade em função do sentido vertical e horizontal, mas sob regras organizacionais estritas que exigiam mais sentido e menos sintaxe.

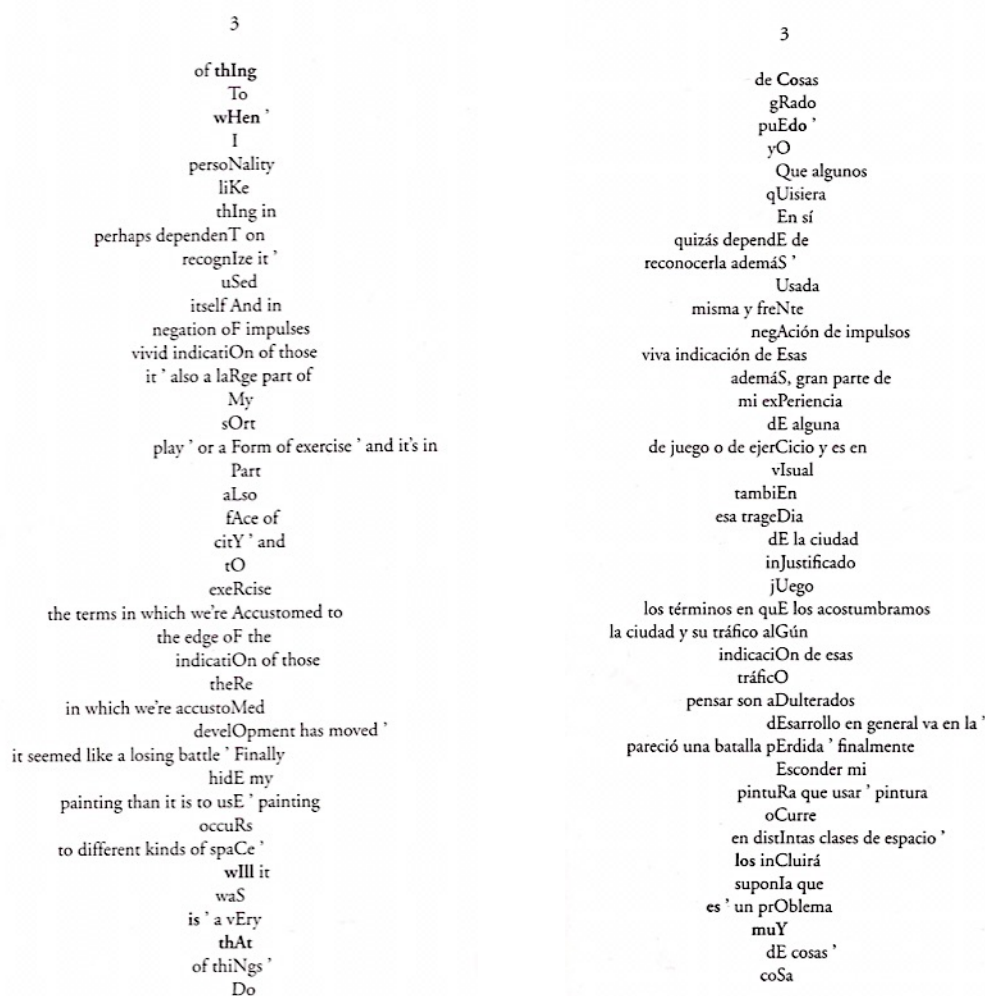


Figura 5. [John Cage. *Art is Either a Complaint or Do Something Else*. 1989]. Tomado de: Cage y Retallack (2013).

<sup>6</sup> No link a seguir pode-se ouvir a voz de John Cage lendo o texto completo na Galeria Anthony d'Offay em 1989: [http://www.ubu.com/sound/cage\\_complaint.html](http://www.ubu.com/sound/cage_complaint.html)

A visualização das afirmações de Johns recompostas em mesósticos, funciona como um gatilho que causa a mobilização do pensamento e a articulação entre dois momentos do texto. É difícil pensar que a tradução é transparente aqui em relação ao original, porque, como Steiner explica, o grau de proximidade da recriação será sempre variável e apenas aqui nos é proposta uma passagem pelo texto que não termina com a nossa leitura:

*En el caso de la ejecución musical, la recreación no puede ser más fecunda y radical. Cada ejecución musical es una nueva poiesis. Difiere de todas las otras ejecuciones de la misma composición. Es doble su relación ontológica con la partitura original y con todas sus interpretaciones anteriores: es simultáneamente reproductiva e innovadora. ¿En qué sentido existe la música no tocada? ¿Hasta dónde puede reconocerse la intención original del autor, después de diversas interpretaciones sucesivas? (Steiner, 1998, p. 43)*

A apropriação que John Cage faz das palavras de Jasper Johns, permite-nos pensar sobre o trânsito da linguagem como uma possibilidade de reformular ideias, para vê-las de forma crítica e transcendê-las; princípio muito bem fundamentado por Cage ao considerar a escrita, apropriada plasticamente, como uma cisão que desafia a escrita musical. Por estas razões, Cage experimentou a possibilidade de pensar interlinearmente os conteúdos para alterar os parâmetros da composição, e gerar uma escrita em ressonância com declarações anteriores, mas que fundem seus conhecimentos musicais num texto (peça, som, imagem) novo.

Ainda que Cage mantenha a partitura para compor, a sua busca é direcionada para vários tipos de linguagem com os quais construir significados através da linguagem mesma, a qual se desestrutura com percursos inesperados até encontrar um sentido. Este tipo de escrita é marcada pela experiência musical em que a interpretação precede a representação, isto é, onde o ato de interpretação busca a participação de um espectador que escute antes de compreender.

Essa interação entre intérprete e ouvinte no âmbito deste projecto, ocupa um lugar relevante como uma possibilidade para a escuta e o som, em que tal reciprocidade permite a entrada em níveis de compreensão do som cada vez mais profundos.

## **2.2 Os materiais**

Embora as referências que mencionei em torno da tradução estejam focadas na linguagem, devo dizer que elas levantam uma noção de translação que me interessa; não

só de uma questão que é enunciada e que é necessário expandir e contrair para que não perca validade, mas como a busca de formas de traduzir e fazer sentido. Portanto, é fundamental falar da tradução como uma forma, não como um objeto concreto, mas como um processo no qual diferentes materiais estão presentes.

Como o material central deste projecto é uma voz que narra as maneiras pelas quais o passado foi escutado, agora vou detalhar os tipos de formas nas quais estruturei o som recordado para sua tradução.

### **2.2.1 O som e a escuta**

O áudio emitido na instalação final deste projecto é um som corporal. É a voz de mulheres e homens de diferentes idades, que cantam e recitam, que se expressam com murmúrios, sussurros e suspiros, com expressões idiomáticas, dicções e palavras da língua portuguesa. No entanto, além das propriedades físicas dessas vozes e gestos, para falar dos materiais que compõem minha obra, quero fazer uma distinção fundamental nesta seção.

Embora seja através da voz que um som recordado é narrado, essa expressão tem um primeiro filtro fundamental para começar a reconhecer os sons alojados na memória e esse filtro é *a escuta*. É por isso que quando falo do som refiro-me a dois momentos; no passado, ao momento em que foi emitido e foi escutado por alguém, no presente, ao momento em que alguém relata o som que recorda ter percebido uma vez. O primeiro efetivamente é, um evento sonoro num tempo remoto, e o segundo corresponde à descrição de quem ouviu o evento, mas em ambos os casos, quando me refiro ao som, refiro-me à percepção de alguém frente ao som.

Desta forma, para os propósitos desta pesquisa, não é importante a materialidade do som pelo valor acústico de uma emissão física, ou uma análise anatômica dos tipos de vozes compiladas. É importante a abordagem de uma atitude de escuta específica a partir da qual se evidenciam as possibilidades que um som gera. Precisamente, os autores que acompanham essa parte da análise fazem um estudo do som fundamentalmente a partir da perspectiva do ouvinte, mesmo que cite sinais de emissão a partir dos quais analisam os modos de percepção.

Após a recolha dos sons escutados, posso denominar os sons deste projecto como *sons subjetivos*, porque eles chegam até nós através da escuta de alguém e estão ligados a uma experiência pessoal. Ao ser um som subjetivo também é intangível; o espectador

tem que decifrá-lo pelas palavras que são pronunciadas e, portanto, a relevância *semântica*<sup>7</sup> dos relatos torna-se um foco principal, uma vez que o som lembrado adquire sentido de acordo com os conteúdos aos quais refere-se.

*[...] la percepción no es un fenómeno puramente individual, puesto que deriva de una objetividad particular, la de las percepciones compartidas. Y en esta subjetividad, nacida de una “intersubjetividad”, es donde pretende situarse la escucha reducida, tal como Schaeffer<sup>8</sup> la ha definido muy bien. (Chion, 1993, p. 31)*

Embora seja um som intangível (como um programa de rádio tocado numa atmosfera familiar), a narração com as suas formas derivadas —a voz e a palavra— são o elemento básico do acesso ao passado e são as formas evidentes dessa subjetividade. Estes visam, sobretudo, promover uma busca na intangibilidade do som ausente, com a particularidade de que qualquer que seja a origem da sua emissão ou a forma como o relato se manifeste, sendo uma experiência pessoal narrada, a sua principal qualidade é a subjetividade. Por outras palavras, as memórias sonoras compiladas manifestam fontes sonoras de diferentes tipos e são expressas em diferentes formas de enunciação, mas a experiência que as atravessa obriga-nos a pensar na escuta para além das características físicas do som emitido noutra tempo.

---

<sup>7</sup> Em relação à relevância dada no cinema ao conteúdo do discurso, Michel Chion nos seus textos *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido* (1993) e *La voz en el cine* (1999) faz referência ao *verbocentrismo* como a atenção às expressões verbais para garantir sua inteligibilidade, uma tendência que é apenas um reflexo de um comportamento humano que tende a buscar o significado. Além disso, entre os três tipos de escuta com os que caracteriza a percepção auditiva, vincula a *escuta semântica* como a compreensão de sistemas de códigos e linguagens através dos que uma mensagem é interpretada.

<sup>8</sup> Chion refere-se à abordagem da *escuta reduzida* feita por Pierre Schaeffer no *Tratado de los objetos musicales* (Schaeffer, 1966/2003), onde seu objetivo é incorporar a revisão fenomenológica ao campo sonoro a partir de etapas de escuta que procuram compreender como é a experiência perceptiva do som para alcançar o som em si. É por isso que nesta análise, Schaeffer propôs uma estrutura da escuta, não para sistematizar a percepção, mas para compreender os efeitos da escuta através de um percurso onde se esclarece o que o som é em si, suas características intrínsecas ou segundo o próprio Schaeffer: desintegrando a percepção até alcançar o *objeto sonoro*. Assim, o autor propõe quatro tipos de escuta, distinguindo entre *ouvir*, *escutar*, *compreender* e *entender*, entre as quais existe uma atitude de percepção diferente em cada caso. O *Tratado de los objetos musicales* é, antes de tudo, um estudo da escuta para o acesso ao objeto através do sujeito que escuta.

Efetivamente, esses estados de escuta estão completamente relacionados a esta investigação, pois se manifestam nos diferentes tipos de relato que apareceram durante as entrevistas. Este processo de aprofundamento num som mais do que outro (além de ter semelhanças com um estado de rememoração em que é clarificada uma recordação mais do que outra) indica um estado de percepção e foco diferente para cada uma das fontes que formam o universo sonoro que nos rodeia.

O desdobramento da voz e da palavra ao longo deste capítulo, é parte da análise dessa enunciação do som recordado e dos modos em que foi escutado (vou aprofundá-lo na *Discussão*, última parte deste documento), mas adicionalmente são constituídos como formas plásticas estruturais na instalação. Para referir-me à tradução da voz e da palavra como materiais de criação, em seguida, vou-me referir aos estados em que essas matérias se manifestam no processo de criação.

### 2.2.1.1 Voz

Como a voz é a representação dos sons do passado e o caminho da exploração da memória como um território de escuta, começo por referir o som tangível —a voz que está a recordar—, como o recurso sonoro que centraliza as decisões metodológicas deste projecto e o qual está presente em diferentes etapas desta investigação. Na obra há uma emissão de som diferente da voz, mas o que é realmente importante sobre ela é que é a fonte de informação que me permitiu discutir as formas de escuta dos entrevistados. Mas, também através da voz, consegui desprender as imagens e palavras que fazem parte da peça.

A primeira fase em que a voz aparece, começa quando é tomada a decisão de abordar a memória sonora através de conversas de cidadãos que vivem em Lisboa, comigo. Naquele momento exato durante as entrevistas, a voz adquiriu um corpo específico para a memória; quero dizer que a construção do relato e as palavras que a compõem, são as de uma pessoa a tentar traduzir sua própria memória para um discurso coerente que descreva sons e situações específicas em que eles aconteceram.

Essa tradução não foi nada simples. Pedir-lhes que recordassem um som era pedir-lhes que recordassem um som que têm em si, isto é, um que só eles podem elucidar porque está instalado na sua mente. Assim, numa tentativa de esclarecer a memória, a narração buscava a descrição, a mimesis, as onomatopeias, os gestos, ou mesmo, por vezes, não encontrava uma maneira clara para contar. Mas também, sendo a tradução da voz o meio para a recordação, a sua implantação é uma expressão íntima de quem constrói o relato, não só por ser parte do discurso sobre sua própria memória e defini-lo como seu próprio, mas por ser parte do corpo que encarna. Convém mencionar Walter Benjamin em seu texto *El narrador* (1936/2008) que afirma:

*La narración, tal como brota lentamente en el círculo del artesanado — el campesino, el marítimo y, posteriormente también el urbano—, es, de por sí, la forma similarmente artesanal de la comunicación. No se*



*propone transmitir, como lo haría la información o el parte, el «puro» asunto en sí. Más bien lo sumerge en la vida del comunicante, para poder luego recuperarlo. Por lo tanto, la huella del narrador queda adherida a la narración, como las del alfarero a la superficie de su vasija de barro. El narrador tiende a iniciar su historia con precisiones sobre las circunstancias en que ésta le fue referida, o bien la presenta llanamente como experiencia propia.* (Benjamin, 1936/2008, p. 7)

A identidade dessas narrativas tem um tom especial, uma expressão singular, um tom autêntico, uma declaração que ativa a memória como um assunto audível representado numa voz que não é apenas discursiva senão gestual. Isso quer dizer que a história não consiste apenas numa expressão limpa, coerente e sistemática, mas que é acompanhada de suspiros, hesitações, sussurros, etc. A voz, capaz de adquirir maneiras versáteis de representar o passado, é aqui transformada na intérprete de um som interdito — a memória sonora — e também, no fluxo fonético que traduz a memória em palavras e gestos (*“la presencia de una voz humana estructura el espacio sonoro que contiene”* (Chion, 1999, p. 18)).

A próxima etapa da voz no projecto, corresponde ao documento resultante desses diálogos: as *gravações de voz*. Depois de gerar um encontro para falar sobre a memória sonora, o som da voz que utilizo neste projecto é um som registado, ou seja, uma voz em diferido, uma voz gravada que fala de outro tempo. Esses arquivos registam uma atitude perceptiva específica de quem fala, ao se referir à busca de sons do passado e ao reconhecimento de como o som fazia parte da vida dessas pessoas.

Embora as vozes deles lhe concedam uma identidade a cada relato, quando a voz é gravada, torna-se um banco de testemunhos referentes a um problema comum. A voz arquivada permite-me ouvir cuidadosamente os relatos para lhes dar uma tradução, interpretação e uma análise mais aprofundada sobre os conteúdos e formas que revelaram. Mas também ao tornar-se documento começaram as possibilidades de edição para a instalação, ou por outras palavras, as possibilidades criativas tornaram-se palpáveis.

Assim foi possível classificar categorias de sons, ao reconhecer a articulação que tem um discurso para a narrativa e começa, também, a transcrição dos testemunhos em textos que iniciam a edição do material (repetir, fragmentar, organizar, etc.): *“Because the voice can be separated from its source, the editor, through various manipulations*

*such as cutting and dubbing, assumes a position of power over the 'authorial' origin of the voice"* (Brenscheidt, 2003).

Manter um testemunho num dispositivo permitiu-me separar a declaração em conteúdos que podia interpretar e desmembrar, de acordo com as questões a enfatizar em torno do som. Uma vez que a memória sonora está contida num pequeno fragmento de gravação, o meu exercício de interpretação foi acompanhado por recursos que levam a voz a um estado, talvez, expandido. Quando o relato refere uma fonte de som ou um som específico, a forma como foi contada essa memória fornece indícios fundamentais sobre os conteúdos, mas sobretudo, sua relevância é que uma vez que é um documento, a intervenção sobre o que foi dito adquire valores plásticos adicionais que favorecem e reforçam a voz.

A seleção e montagem neste momento são fundamentais. Com que recursos, como fazer, o que destacar da voz, são as decisões que correspondem a gerar o caminho de acesso ao som que foi chamado ao presente. Essa é a última fase em que a voz é apresentada neste projecto; Através da instalação, a voz amplificada é o único som intencionalmente emitido na peça, mas essa amplificação também abrange outros materiais explorados com o registro e que explicarei adiante.

Assim, em cada fase de reconhecimento da voz no projecto, utilizei os registros de voz como formas para a criação da instalação, mas fundamentalmente como formas que expressam, significam e dão sentido ao relato; noto que os gestos que levam à narração de um som lembrado são o prelúdio de todas as evocações que a memória alberga. Por exemplo, se uma voz se esquece do nome de uma canção e no meio da tentativa de lembrá-lo aparecem balbucios ou exalações, a importância que tem plasticamente é o gesto que introduz ao estado de rememoração e esforço para tornar presente o que foi escutado em outro momento. Como indícios de uma busca na mente e não como um sinal emitido pelas cordas vocais com registos graves ou altos.

Em síntese, a voz é finalmente a fonte de evocação do que ela traz para o presente e também, a aparência maleável que a memória adota. Os estados em que a voz aparece nesta investigação compreendem o momento inicial em que a voz é escutada como um som característico de alguém e apenas dele(a). Depois, através do testemunho do significado do que foi dito torna-se uma forma essencial e, finalmente, aparece uma atmosfera, uma cena inteira entre narração e alusões.

### 2.2.1.2 Palavra

Após os três momentos em que a voz aparece no âmbito desta investigação, a palavra (primeiro encontro com a voz) é apresentada formalmente em três maneiras diferentes: *palavra falada*, *palavra escrita*, *palavra/imagem*. Assim, de cada vez que a voz é pronunciada, a palavra adquire formas que enfatizam de diferentes maneiras alguns aspectos do som recordado, como a sua condição temporal, o seu lugar no passado, a afetação sensível na memória, sua fugacidade, etc.

A razão fundamental para a palavra se desdobrar nesses três estados é que, para descrever um som lembrado, era fundamental fazer associações entre experiências relacionadas, meios interligados e matérias diferentes. Vou me referir a essas formas, como uma aproximação à materialização da memória sonora e à maneira pela qual a voz evoluiu através da instalação.

#### *Palavra falada*

Quando procurei memórias pessoais, a principal fonte de transmissão foi a fala, porque, numa primeira instância propus essa pesquisa por meio de uma conversa. A minha busca exigia socializar um assunto pessoal e explorar conjuntamente como havia um som na intimidade de cada entrevistado. Para mim foi claro que o som ao que eu queria acessar tinha que ser provocado por um tipo específico de diálogo, o qual tive que ajustar cada vez que me aproximava de cada pessoa e que encontrava um caminho para abordar a memória.

Não podíamos começar a falar diretamente da sonoridade do passado, porque antes tivemos que mergulhar em experiências pessoais que pouco a pouco se estavam desmoronando em sensações, associações, lugares, percepções, a partir das quais eu aprofundava para encontrar os sons. Na mesma obra *El narrador* (1936/2008) Benjamin afirma:

*De la misma manera en que, con el transcurso de su vida, se ponen en movimiento una serie de imágenes en la interioridad del hombre, consistentes en sus nociones de la propia persona, y entre las cuales, sin percatarse de ello, se encuentra a sí mismo, así aflora de una vez en sus expresiones y miradas lo inolvidable, comunicando a todo lo que le concierne, esa autoridad que hasta un pobre diablo posee sobre los vivos que lo rodean. En el origen de lo narrado está esa autoridad.* (Benjamin, 1936/2008, p. 8)



*Figura 6. Entrevista em *Alguém da Auscultação*, still de vídeo. 2017*

Declarar uma memória foi a resposta espontânea à provocação de algumas perguntas que foram colocadas aos entrevistados em tempo real, e para tornar essa resposta compreensível, cada pessoa encontrou as palavras precisas que traduziam para o presente o som pelo qual se inquiria ao passado. Ao chegar às memórias sonoras, nos depoimentos foram utilizados recursos vocais e linguísticos que buscavam uma explicação clara para quem escuta o que vem à sua mente, de modo que o diálogo superou qualquer resposta convencional sobre o passado para obter uma representação autêntica de um assunto pessoal.

Assim, a conversa teve aquele caráter vivo em que não há diálogo deliberado sobre um assunto, senão que dela emerge um fluxo de respostas ao ato de recordar, que oscila entre reter a memória, representá-la *in situ* e refletir sobre ela. Como um momento vivo para a escuta do passado e para o presente do som.

Tanto os momentos prévios para a construção de um discurso coerente (cheio de gestos, dúvidas, murmúrios) quanto os conteúdos dos depoimentos de cada pessoa, fazem parte da ativação de um pensamento sonoro que se baseia no diálogo. Na fala emerge o que ressoou na memória, apesar de não ser um som emitido no presente, senão um que foi. Ou seja, que o exercício de narrar uma memória sonora correspondeu à consciência de uma experiência, entre ir ao passado e retornar ao presente com o

reconhecimento do que foi ouvido no passado sob o eterno paradoxo anunciado por Michel Chion (1993), p.19): *“No oímos los sonidos —en el sentido de reconocerlos— hasta algo después de haberlos percibido”*.

### ***Palavra escrita***

Uma vez que a declaração foi feita, os arquivos gravados durante las entrevistas permitiram-me que eu entrasse noutra dimensão de cada testemunho. De forma solitária, ao rever esses áudios, a primeira alerta foi sobre o som de uma voz numa língua diferente da minha língua materna, na qual conseguia distinguir pronúncia, tonalidades, novo vocabulário, etc. No entanto, para chegar ao som recordado, que foi principalmente salvaguardado no conteúdo das histórias, tive a necessidade de esclarecer essa linguagem através da transcrição.

As transcrições apareceram porque minhas reflexões eram principalmente em espanhol e porque eu tinha a intuição de que, numa provável má interpretação do português, havia detalhes que poderiam ser importantes para entender as dimensões da memória. Talvez porque no que eu não entendia estava o esclarecimento de uma descrição imprecisa sobre um assunto em particular ou uma referência mais específica a novos nomes para mim.

Mas além de fazer uma correção desse equívoco, transcrevi para provar quantas coisas eu tinha entendido e quantas não, quantas devia de perguntar novamente ou quais eram os problemas de um lugar que eu apenas estava a conhecer. Por mais que faça o meu melhor esforço para falar bem o português, como não pertença a este contexto, havia palavras que precisavam de uma escuta mais cuidadosa para que o seu sentido estivesse completo. Assim, a transcrição procurava cruzar a primeira barreira entre o contexto e eu, entre os entrevistados e eu, entre a sua língua e a minha.

Nunca transcrevi uma entrevista inteira senão apenas as questões que enfatizavam o que eu estava a investigar. Esses detalhes, quando transcritos, funcionam como uma lupa no som recordado porque antes de atingir a sonoridade mesma, cada relato é acompanhado por outras características importantes para entrar na memória, mas que não representam especificamente o som. Essas informações podem indicar o momento exato em que um som aparece ou podem aludir ao silêncio em que, por falta de som, aparece uma palavra que fala dele.

No decurso desse processo, pude enfatizar o poder da memória ao ver as palavras

escritas que primeiro tinha escutado ditas por alguém. Num segundo estado da palavra ao ser escrita, o tempo acelerado do que foi pronunciado torna-se outro tempo de percepção, como é explicado no texto *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido* (Chion, 1993, p. 17): “*para los oyentes, el sonido es el vehículo del lenguaje, y una frase hace bajar al oído muy deprisa (comparativamente, la lectura con la vista es sensiblemente más lenta)*”.

A linguagem sonora da voz é impressa aqui numa linguagem escrita como outro tempo do depoimento gravado, como um modo de registo adicional que tenta fixar de uma maneira diferente, porque a escrita não acontece diretamente como acontece numa gravação.

A transcrição é posterior ao que foi inscrito noutro dispositivo, mas também é uma transcrição com filtros, seletiva, de momentos específicos e não da totalidade do depoimento. A partir da gravação, a mediação da linguagem é por minha conta; sendo eu quem escolhe os momentos para transcrever, começa aqui a minha própria seleção de palavras que procuravam enfatizar o som, e por tanto tem sentido pelas referências a ele e não pela semântica ou sintaxe no discurso. Nesse caso, o texto repara principalmente na fonética, não para o acompanhamento literal do relato, mas como uma amplificação da palavra falada, da memória difusa e do som remoto. As palavras propõem um ritmo de escuta, antecipam a pronúncia, reforçam conceitos, oscilam entre o silêncio e o discurso contínuo.

Estes procedimentos coincidem com algumas expressões de movimentos artísticos<sup>9</sup> que exploraram os recursos entre a palavra e o som em textos sonoros e obras de poesia visual. Eles decifram sons que enfatizam a palavra falada, amplificando tonalidades vocais a partir de frases, sílabas, letras ou qualquer outro potencial linguístico, que adquire coerência principalmente pelo som, pois nesses trabalhos —por acima de outros aspectos plásticos do trabalho— o som é o foco.

Exemplos dessas obras incluem onomatopeias, interpretação com ou sem significado semântico, linguagens artificiais, interação de formas e linhas no texto, notações ou partituras de poemas sonoros, ou ainda, outras manifestações que não

---

<sup>9</sup> No seu texto *A Dialectic of Centuries: Notes Towards a Theory of the New Arts* (1978), Dick Higgins analisa a história da poesia visual e introduz o termo *intermedia*, analisando alguns exemplos de *poesia intermedia* através dos quais ele descreve a relação entre música e poesia como *poesia sonora*, ou poesia e imagem como *poesia visual*.

correspondem bem às práticas artísticas do século XX, mas que se referem à música popular, dialetos nativos ou gêneros clássicos da literatura. Estas são algumas das categorias que Dick Higgins<sup>10</sup> descreve no texto *A Taxonomy of Sound Poetry* (Higgins, 1980), para uma revisão da poesia sonora como um gênero que tomava o seu lugar através de obras que apelavam à experiência fora de a estrutura clássica da composição poética:

*But any poetry relates space, time and sound to experience. Thus sound poetry points in a different direction, being inherently concerned with communication and its means, linguistic and/or phatic. It implies subject matter; even when some particular work is wholly non-semantic [...] Thus, for the sound poet certainly and probably for the audience as well, the creation or perception of a work as sound poetry has to do with questions of meaning and experience which are not essentially musical. We identify what we are hearing more than we would if we were listening to music. We are very concerned with just who or what is saying or doing what. (Higgins, 1980)*

### ***Palavra/Imagem***

Se bem que ao passar do discurso falado para a escrita já exista uma primeira imagem das palavras pronunciadas, nesta secção quero-me referir ao uso visual do texto na instalação, que é a forma final que adquire a palavra no projecto. Esse processo de visualização da palavra implica a compreensão da memória como um corpo plástico que permite a re-significação dos depoimentos ao carregá-los com um novo conteúdo expressivo.

As transcrições das entrevistas transformadas em *palavra / imagem* pretendem reter o conteúdo do que as vozes contam. Essas imagens são parte de uma armadilha para capturar um som e, portanto, seu uso no projecto é o de focar a memória sonora e preservar o que foi narrado para indicar que *algo foi dito aqui*.

Quase como um objeto de observação mesmo de uma *escuta reduzida*, as visualizações das palavras buscam dar um foco exato ao som referido no relato, ao enfatizar como através dele se descrevem as suas causas, os seus efeitos, mas também as suas formas, após ter reduzido a escuta.

Esta separação visual do som que proponho na instalação, permite-me aprofundar

---

<sup>10</sup> Na relação texto/som, é necessário mencionar o trabalho de Richard Kostelanetz no seu livro *Text-sound Texts* (1980), onde apresenta uma compilação exaustiva de obras norte-americanos nas quais o texto está presente —não como uma escrita para ser vista— para que soe e seja escutada.

o que Michel Chion explica sobre *escuta reduzida* (conceito introduzido por Pierre Schaeffer), como o estudo detalhado das qualidades e formas de um som específico, focando na sua materialidade mais do que na sua origem. A escuta reduzida envolve um reconhecimento complexo das qualidades do som até descobrir aspectos que nem a linguagem pode nomear, pois é o próprio som que se destina a ser ouvido.

Schaeffer, aponta Chion, descreve esta atitude de escuta como *antinatural*, uma vez que se devem ignorar os aspectos externos que acompanham o som (como suas fontes, as suas mensagens ou os seus referentes), de modo que se estenda a escuta para as qualidades propriamente sonoras (como textura, altura, duração, velocidade). Neste caso, o som é fixado num suporte no qual pode ser estudado em profundidade como matéria, isto é, através da atenção repetida nos caracteres próprios do som:

*El inventario descriptivo de un sonido en la escucha reducida no puede contentarse con sólo una aprehensión. Se necesita reescuchar y, para eso, mantener el sonido fijo en un soporte. Pues un instrumentista o un cantante, interpretando ante nosotros, son incapaces de repetir todas las veces el mismo sonido: no pueden reproducir sino su altura y su perfil general, no las cualidades concretas que particularizan un suceso sonoro y lo hacen único. La escucha reducida implica, pues, la fijación de los sonidos, los cuales acceden así al status de verdaderos objetos.* (Chion, 1993, p. 31)

Mas por que relaciono a *escuta reduzida* com a visualização das palavras? Pela metodologia, porque a *palavra/imagem* aqui torna-se uma entidade sonora através de detalhes visualmente incorporados que buscam intensificar a escuta com fontes adicionais à voz que narra. O som imediato e fugaz adquire outro ritmo numa imagem com qualidades gráficas e fonéticas que ajudam a dar outro movimento a uma referência elusiva (o som recordado). Não se ouve o mesmo quando se vê, e especificamente quando o que se vê persegue as formas do relato.

Ao fazer uma escuta atenta dos depoimentos, nem todas as histórias são visualizadas como *palavras/imagens* na instalação, pois só são transcritas após um primeiro filtro e somente quando é necessário que ressoem em múltiplos focos de atenção que demandam uma escuta específica. A atenção desta visualização é dada apenas sobre aspectos específicos do relato (conceitos, momentos e nomes nos quais a memória tem ênfase); eles permitem facilitar a memória ao fixá-la como a imagem sonora de uma palavra pronunciada.



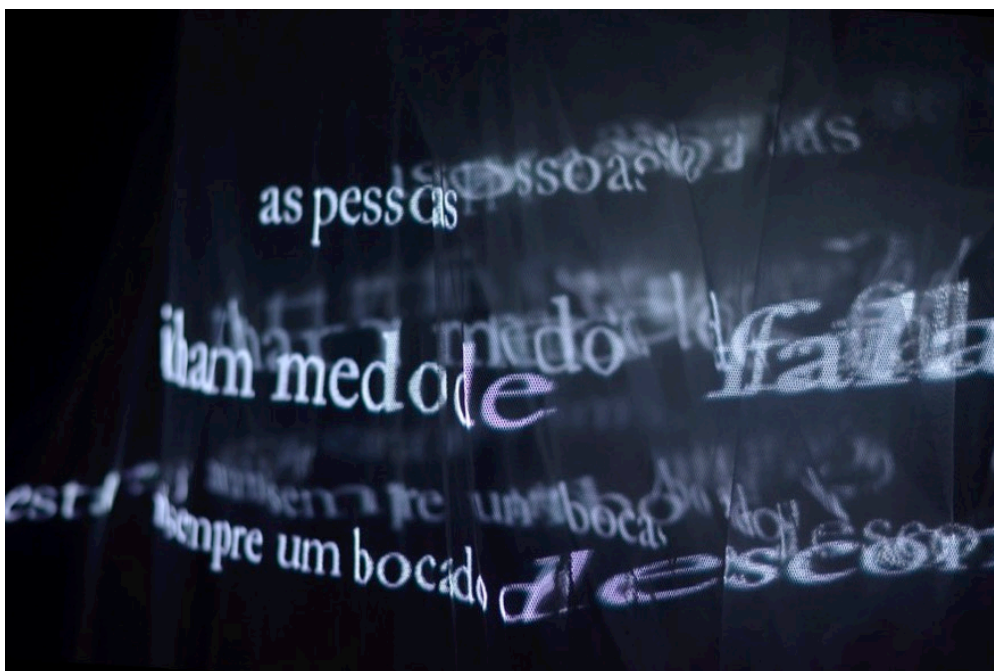


Figura 7. Palavra/Imagem em *Alguém da Auscultação*. 2018. Lisboa.

Confesso que aqui se abre um caminho plástico que ainda é necessário continuar explorando; cada vez que confronto os relatos, à edição subsequente e à montagem da instalação, encontro um valor diferente da palavra para o espectador. Poderia mencionar apenas alguns exemplos nos que a palavra permitia captar uma noção de som sem decifrar tudo senão apenas através do traçado de uma forma sonora.

Talvez o exemplo mais significativo tenha sido o que ocorreu durante a apresentação do trabalho em Bogotá, onde a palavra foi verdadeiramente transformada numa imagem desprovida de semântica e desencadeou um foco preciso na sonoridade da língua (“*Cuanto mejor comprendo un lenguaje, mas me cuesta oírlo*” (Schaeffer, 1966/2003, p.164)). Além disso, fiz outras explorações que incluem o acompanhamento da palavra em sincronia com a voz, os relés entre o silêncio/palavra e palavra/voz, a complementaridade entre palavra e relato, entre outros, e em cada caso a escuta é estimulada de formas diferentes.

Todas essas ações plásticas da obra funcionam para contornar o que foi dito para que seja escutado, lembrado e ressoe em quem vê a obra. O uso gráfico do texto é a expansão da força verbal numa imagem com ritmo, dimensões e sequências específicas atribuídas na edição. Essa minha busca para visualizar o que foi dito, tem um poder da

mesma natureza que tem o instante em que alguém está tentando reter esse lugar confuso da memória. Como uma passagem versátil da memória para o testemunho, a palavra aparece para trazer o som ao presente a partir de uma narração e, mais tarde, torna-se uma imagem para reter um som recordado. A palavra é assim, contentora de som.

*Podemos ir más lejos y preguntarnos si la relación del narrador con su material, la vida humana, no es de por sí una relación artesanal. Si su tarea no consiste, precisamente, en elaborar las materias primas de la experiencia, la propia y la ajena, de forma sólida, útil y única. Se trata de una elaboración de la cual el proverbio ofrece una primera noción, en la medida en que lo entendamos como ideograma de una narración. Podría decirse que los proverbios son ruinas que están en el lugar de viejas historias, y donde, como la hiedra en la muralla, una moraleja trepa sobre un gesto. (Benjamin, 1936/2008, p.16)*

## CAPÍTULO 3

### 3.1 Antecedentes criativos

#### *O pensamento sonoro*

*Pero es cierto que si puedo tomar conciencia del fondo sonoro es siempre indirectamente por la reflexión o la memoria. Oigo sonar el reloj, y sé que ha sonado. A toda prisa reconstruyo con el pensamiento los dos primeros golpes que había oído, y sitúo el que oí como el tercero, justo antes de que suene el cuarto. Si no hubiera intentado saber la hora, no me daría cuenta de que los primeros golpes habían llegado a mi conciencia... Me hablan, y mientras, estoy pensando en otra cosa; mi interlocutor, molesto, se calla, y yo percibo ese silencio como un mal augurio. Sin embargo, he llegado a arrancar del fondo sonoro, antes de que se hundiera definitivamente él, la última frase que mi interlocutor pronunció... (Schaeffer, 1966/2003, p. 63)*

Durante dois anos fiz parte do projecto *Actos de la Voz* numa das equipas de pesquisa da Facultad de Artes da Universidad Nacional de Colombia, no qual a plástica sonora —especialmente a voz— era o tema central do trabalho criativo. Embora a investigação envolvesse a produção de sons (objetos, performances, intervenções), a exploração foi levantada em primeira mão, com a premissa de que a compreensão do universo dos sons tem um primeiro filtro sobre o que percebemos como tal. Daí começamos a reconhecer sua natureza fugidia, tão mutável e inefável, e esse era o lugar para encontrar maneiras de evocá-lo, torná-lo presente.

Um dos primeiros filtros para entrar no universo sonoro foi a escuta. Escutar exige colocar a produção em silêncio, procurar lugares para o som, levar as suas propriedades aos extremos, a fim de potenciar o âmbito com o qual um ouvido atento é confrontado. Essa oposição entre o silêncio e o som, consolidou um lugar criativamente potente para mim, como um interstício essencial em que algo surge e se acalma.

Portanto, quando falo de *pensamento sonoro*, pretendo entrar numa reflexão sobre aquilo que a escuta é capaz de despertar e onde há uma ênfase em torno do som. Ao dispor a atenção sobre o que está a soar, é preciso fazer uma separação dos conteúdos da nossa percepção para ter consciência do sonoro, a partir de ações plásticas que refletem sobre o som; no caso específico deste projecto, essa consciência é feita apelando para a escuta da memória.

Propor a atenção ao som e usá-lo como um veículo de compreensão, significa que está acima dos meros objetos sonoros porque o que é realmente relevante é o papel que desempenha naquilo que escutamos. Entendo o pensamento sonoro como o deter-se na percepção, onde o som é o elemento principal, mas —assim como são reunidos neste trabalho— onde outros materiais estão envolvidos.

O encontro com esse território tem sido para mim o melhor campo de experimentação possível, porque a partir dessa fronteira entre soar e escutar, apareceram diversas possibilidades de me aproximar à percepção auditiva e de procurar expressões alternativas dentro da produção sonora. Tenho explorado campos em torno do som, mas com meios que utilizam a imagem, a ação, o objeto, para manifestar outras das suas propriedades (como a espacialidade, a amplitude, a interferência, a duração) em formas alternativas nas que o som sutilmente se mimetiza.

Depois de ouvir o paradoxo frequentemente citado de George Berkeley: “*If a tree falls in a forest and no one is around to hear it, does it make a sound?*” (Berkeley, 1881), efetivamente, revelou-se um campo de exploração para mim. O pensamento sonoro, intimamente ligado à escuta atenta, é uma área que me interessa na medida em que o som pode ser despertado pelo pensamento, e do qual posso aproveitar a sua alteridade, a sua evanescência e a sua onipresença inegável. Foi a partir deste princípio que formulei a questão central do projecto: *como recriar um som lembrado?*

Além disso, sendo um som explorado na memória, estou interessada em como este reaparece no presente, e quando falo sobre o *como* refiro-me à sua materialidade, à atmosfera que o compõe, as sensações que o acompanham, às ações que renascem na mente. Essa materialidade é relativa, porque as suas formas também são tão inatingíveis e tão fugidias que é difícil retê-las por mais fixas que permaneçam no tempo. Não se parece com uma fotografia, não soa como uma canção, não cheira a perfume; esses são objetos ou referências tangíveis, ou seja, existem e podem ser verificados com alguma indicação no presente. A memória, por outro lado, escapa ao concreto e é necessário ir a sua busca.

Interessam-me todas as percepções despertadas na memória, que são preservadas como um grande banco de experiências da vida e que são tão contundentes que, às vezes, algo que parece ter sido esquecido, de repente, volta a estar presente com sensações de outrora. A memória, além de considerá-la um lugar que ativa a subjetividade e a identidade do outro, é um campo de riqueza material inesgotável,

suscetível de se transformar em formas múltiplas, sem serem completamente decifráveis. Assim, como uma característica própria do tempo, a memória multiplica-se, dilata-se, absorve-se, desdobra-se, desaparece, reproduz-se. O que melhor se pode fazer que vinculá-la a um som de outro tempo?

### **3.2 A perspectiva do projecto**

Defini a memória sonora como um campo exploratório quando propus a possibilidade de pensar um som que não estava sendo emitido no presente, mas que estava ativo numa memória íntima. É por isso que, para os propósitos desta investigação, o foco na memória sonora não está direccionado na coleta de fontes de gravação de som como sistemas de arquivo do passado, mas sim na experiência de um som ouvido por outro. Ou seja, o que pretendo salientar é o modo como o som se estabeleceu como experiência e como ao evocá-lo, exploramos a escuta e reconhecemos a capacidade do som em ser percebido ao longo do tempo.

Portanto, a primeira fase do projecto consistiu na busca de pessoas dispostas a partilhar as suas memórias sonoras por meio de um diálogo focado na extração de conteúdos que abordassem a matéria sonora como motivo principal. A peculiaridade de abordar o passado permitiu-me entrar na memória como outro terreno intangível que inicialmente não havia contemplado especificamente como matéria, mas que na verdade é a superfície na qual o som recordado tem uma forma. Aqui, a memória cruza-se com o som como numa equação perfeita; como dois recipientes de materialidade subjetiva, da percepção que alguém ativa ao recordar e escutar.

A mutabilidade e onipresença do som aparece aqui através de uma pessoa que se recorda de algo. Na materialidade das memórias que essas pessoas reconheciam, aparecia a possibilidade de ter consciência do som e, por isso, o diálogo era fundamental, porque sem diálogo esse som estaria provavelmente num lugar inacessível e até desconhecido como uma experiência presente em alguém. Sem diálogo, o entrevistado não teria uma consciência prévia de que na memória repousasse tanta sonoridade.

Convém apontar, que chegar ao som recordado teve um processo particular, diferente daquilo que é lembrado como uma memória qualquer. Falar diretamente do som era inoportuno, porque as pessoas não conseguiam decifrá-lo sem antes falar de outros assuntos. Como minha busca estava focada na escuta dos entrevistados, os

diálogos construíam-se por etapas que abordavam num primeiro nível, a história pessoal —a infância, a morada, a família— de maneira que a conversa evitasse discursos despersonalizados.

Num segundo momento da conversa, os diálogos abordavam a percepção específica dos detalhes sobre os que eu queria aprofundar: os cheiros, os tempos, as sensações, as cores, etc. Qualquer tipo de minúcia que fosse indício da percepção, era uma porta aberta à recriação da lembrança, porque assim começávamos a explorar como eram os sons recordados, onde estavam, como foram armazenados, quando aconteceram e como soavam. Só quando tínhamos escavado o suficiente na recordação, os entrevistados podiam buscar a tradução das particularidades do som que estavam a recordar.

Quase sempre fui eu quem reconheceu que a narração do entrevistado estava a chegar ao som, ou, a situações em que possivelmente havia uma atmosfera marcada pelo som. Nesses momentos, eu acrescentava as perguntas e o panorama que se decantava era uma encenação onde convergem imagens, ações, factos e claro, sons. Isto tudo, tinha de ser contado por etapas onde não há uma sequencia específica para chegar ao som; por vezes aparecia de forma clara e singular, e por vezes, também, era impossível de verbalizar.

Mas, assim que aparecia uma memória sonora, os relatos aprofundavam nas circunstâncias em que o som aconteceu, descreviam o cenário onde soou, tentavam explicar as suas causas, a sua materialidade, a sua essência. Isto evidenciava tipologias de som, mas também tipologias de escuta dos entrevistados<sup>11</sup>, porque a forma em que foi ouvido tinha uma relação muito próxima como a forma desse som.

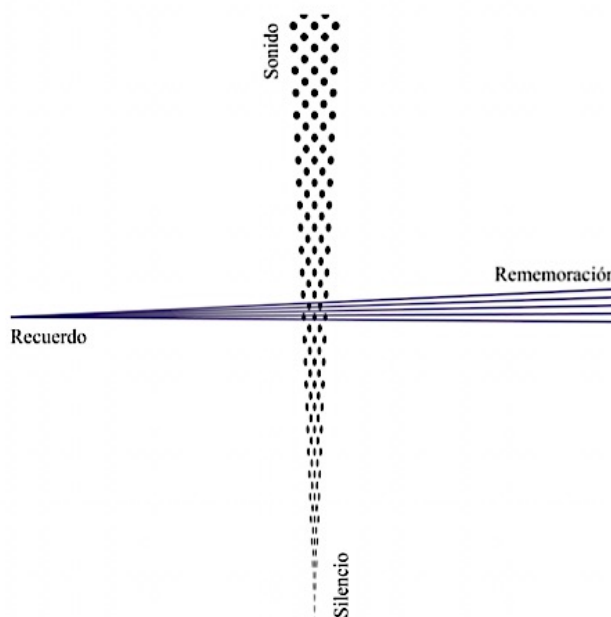
Por outras palavras, se a fonte de emissão do som vinha através da rádio, a escuta acontecia em momentos do dia específicos, ligada a atividades particulares, ouvida entre grupos de pessoas, etc. Estas indicações na descrição da memória, correspondem à natureza do som mediado pela rádio, é também, às formas de escuta que esse som provocava. Daí que fosse tão relevante a abordagem da lembrança por etapas, porque

---

<sup>11</sup> A *Taxionomia de sons lembrados* que apresento na *Discussão* deste documento, estrutura estas tipologias de memórias sonoras baseadas na escuta dos entrevistados, para tentar apresentar alternativas sobre como se recria um som lembrado na memória de alguém. Isto tudo, a partir dos materiais recolhidos neste projecto.

cada um dos sons lembrados mostrava a distinção entre uma memória em geral, e uma memória propriamente sonora.

Quando foram narradas, as recordações atomizaram-se e explodiram repentinamente numa mimese, numa onomatopeia, num gesto, numa dificuldade. Ou seja, a importância da oscilação dos estados e dos sentidos presentes na memória era que a memória sonora se expressava como pura materialidade. Como um ato vivo para ser representado.



*Figura 8. Memória sonora*

Mais uma vez penso num plano cartesiano como uma representação do ato de recordar um som (Figura 8). A memória seria um dos eixos, em que, de um lado, aparece uma primeira lembrança e, no outro, um estado mais profundo e mais difícil de reter, uma rememoração lenta e complexa. No outro eixo desse plano estaria a matéria sonora, onde transitam diferentes tipos de sons capazes de mimetizar-se, reproduzir-se, amplificar-se, até que o silêncio irrompe do outro lado; nenhuma reprodução possível exceto uma paralisia sonora.

Em relação a este projeto, como artista, também estou entre a veracidade do relato e a ficção da memória. Tenho liberdade, na medida em que a verdade é o menos importante porque os testemunhos são a minha fonte sonora. Por isso me permito ficar

do lado da ficção; a minha interpretação pode referir-se ao que existia e não ter nada a ver com a verdade, porque ao não ter interesse em construir uma história oficial, trabalho com o que foi contado. Como criadora, estou do lado da possibilidade de que a ficção exista no relato; confio no relato mas as minhas evocações são ficções, elas flutuam no limite entre o contado e o aparentemente verdadeiro. Minha interpretação é o lugar de recriação.

### **3.3 *Algures da auscultação***

Como mencionei anteriormente, o projecto iniciou-se com a realização de entrevistas na cidade de Lisboa, onde foram exploradas as possíveis formas em que um evento sonoro do passado é trazido ao presente através da memória. O que podíamos ter para falar, cidadãos em Lisboa e eu? De si mesmos; não apenas para narrar o lugar onde nos encontramos para iniciar o diálogo, mas também da evocação da sua memória sonora através do seu depoimento. Como se através de conversas construíssemos juntos uma máquina de rememoração na qual cada uma das suas engrenagens provoca uma narração, um transporte para a escuta do passado, uma revelação de um registo do som.

Sempre tive a necessidade de pensar a maneira plástica de representar a sonoridade que foi evocada nas entrevistas, porque cada pessoa levantou diferentes elementos que sugeriam expressões e fenómenos aleatórios. Embora o conteúdo dos relatos fosse fundamental para reconhecer a sonoridade, a maneira como eles falavam sobre essa memória foi decisiva, pois ali estavam representando-a: a sua voz foi a primeira forma que o som adotou. Durante o depoimento, a corporeidade assumiu a tradução da memória em palavras, não apenas na ênfase das expressões vocais, mas também através de múltiplos gestos prévios a qualquer pronunciamento.

*La identidad de una “voz-yo” no estriba únicamente en la utilización de la primera persona del singular. Se trata sobre todo de un cierto modo de resonar y de ocupar el espacio, de una determinada proximidad con respecto al oído del espectador, de una determinada manera de rodearlo y de provocar su identificación. (Chion, 1999, p. 52)*

Uma vez que as histórias foram compiladas, era necessário dar-lhes um lugar que tornasse coletivas as memórias pessoais, mas que fizesse referência às questões de percepção que qualquer espectador pudesse assimilar. Nesse sentido, cada forma é proposta como a decomposição das qualidades sonoras que foram convocadas através do diálogo e que pode ser entendido como um estado específico de auscultação.



Ao explorar as formas de materializar os sons evocados nas entrevistas e após a compilação e produção dos arquivos, a minha escolha foi integrar todos esses elementos numa instalação audiovisual onde pudesse colocar num determinado espaço, sons e imagens evanescentes referidas a sonoridades de outro tempo.

O material produzido exigia uma estrutura que captasse os estados de escuta que eram experimentados ao recordar, porque cada vez que se aprofundava uma memória, apareciam aspectos do som que eram referidos com diferentes abordagens; sons relevantes pelo seu conteúdo semântico, sons acusmáticos sem uma fonte reconhecível, *eventos sonoros* com atributos particulares, etc. Por isso, as formas da instalação combinam procedimentos versáteis com as matérias que explicarei a seguir.

### **3.3.1 Entrevistas**

Durante as entrevistas, aconteceu grande parte do que eu estava à procura. Nelas, cada entrevistado fez uma tentativa de explicar o que vinha à sua mente e o diálogo foi o prelúdio para o passado, foi o espaço de liberdade para lembrar e falar sobre isso, foi a porta de entrada para um estado em que se escavava até encontrar uma memória. Cada entrevista era também um exercício mental e físico, onde o corpo se abstraiu para recordar e onde as informações às vezes surgiam sem uma forma fixa.

Essa ação de lembrar enfatizava memórias que tinham alguma relação com o som: situações em que um evento sonoro permanecia válido como fonte central de uma situação particular, ou um gesto sonoro característico do passado, ou qualquer outra referência que se aproximava à escuta de quem se recordava.

As recordações recolhidas têm uma materialidade que oscila entre o presente e o passado, e a voz foi o caminho para tangibilizar essa materialidade. Por um lado, o som ambiente da entrevista e o ato de falar trazem-nos para o presente da conversa, mas também, a voz que recorda transporta-nos para o passado ao narrar outra época. Ambos os tempos fazem parte da cena.

No decorrer da entrevista, foi necessário decompor em cada recordação o tempo a que cada memória pertence e deixar que essa experiência de outrora alcançasse o presente. É por isso que o tempo era essencial nesse diálogo; não apenas para lembrar, mas para construir um discurso que permitisse que todos se manifestassem. Também, o tempo desempenhou um papel essencial no momento da enunciação para a apresentação

de alguém e suas referências ao passado, bem como para o reconhecimento dos arquivos e documentos que lhes permitiam falar sobre o que sabiam.

O material compilado contém cinco entrevistas gravadas em áudio e vídeo, cada uma com cerca de 50 minutos de duração. Depois de ouvir detalhadamente essas cinco horas de gravação e escolher os fragmentos específicos referentes à memória auditiva, a narração de uma memória sonora pode ser reduzida a apenas 30 segundos, mas esses pequenos segmentos são a base fundamental do pensamento sonoro que sintetiza a instalação. A coleção de todos esses fragmentos reúne no total 91 memórias com diferentes características quanto ao seu conteúdo, como, por exemplo, o momento de recordação ao qual elas apelavam e o modo de decantar o som (que abordarei com mais detalhe no último capítulo).



*Figura 9. Entrevista em **Algres da Auscultação**, still de vídeo. 2017*

Na edição final para a instalação, aparecem as memórias que me permitiram construir diferentes âmbitos em que a sonoridade se manifestava, ou seja, que podem estar relacionados com os meios audiovisuais (rádio, cinema, televisão), com episódios coletivos ou momentos socialmente relevantes, com a alfabetização e a outras manifestações da linguagem, com pessoas, lugares, etc.

### **3.3.2 Gestos**

*(Y es que, en lo que respecta a su aspecto sensible) el narrar no es de ninguna manera obra exclusiva de la voz. En el auténtico narrar, la*

*mano, con sus gestos aprendidos en el trabajo, incluye mucho más, apoyando de múltiples formas lo pronunciado. (Benjamin, 1936/2008, p.16)*

Antes de tornar a palavra a expressão da memória, o corpo revelava o esforço para reter aquela experiência do passado, que precisava de uma própria assimilação e de um gesto subsequente. Esse percurso, desde a primeira impressão da memória até ao seu pronunciamento, é atravessado pelo corpo com gestos paralelos à espera de palavras coerentes e suficientes para reter essa memória.

O banco de imagens dos entrevistados durante as entrevistas, reuniu gestos que me ajudaram a articular o momento em que os diálogos ocorreram e o estado de introspeção em que começaram a lembrar-se. Essas imagens revelaram a afetação do corpo que recorda e diferenciaram o tempo passado do relato e o momento de enunciação da memória.



*Figura 10. Gestos em Algures da Auscultação. 2018*

A escuta não envolve apenas o ouvido, realmente ela expande-se pelo corpo e do mesmo modo incorpora-se à memória. É por isso que as palavras dos testemunhos não vieram sozinhas, elas foram acompanhadas por uma expressão gestual metódica que imprimiu um tom à voz, dependendo do conteúdo da memória. Marcar o ritmo com as

mãos, enrugar a frente, sussurrar, apontar com os dedos, perder o olhar no horizonte, foram algumas das expressões com as quais a memória se interpretava.

O gesto parecia funcionar como uma via que gerou a marca sonora e é o seu vigor o que ajuda a registá-lo, mas é também o que o torna humano; os gestos enfatizavam ações que faziam parte do evento sonoro ou que podiam ser o ato sonoro propriamente dito. Talvez se o gesto não tivesse sido tão importante, não teria sido registrado nas pessoas, mas também, talvez, se as pessoas não o incorporassem na sua declaração, a tradução desse evento sonoro seria incompleta.

### **3.3.3 Arquivos**

O trabalho com arquivos começou paralelamente ao desenvolvimento das entrevistas. Antes e após dos encontros com os entrevistados, tive a necessidade de tirar fotografias dos cenários que transitei até chegar ao local onde nós conversávamos. Essas imagens motivaram as perguntas sobre a quotidianidade das pessoas que eu ia entrevistar, mas também me permitiram a aproximação ao contexto em que o som lembrado tinha sido escutado.

Esse foi o início da procura de imagens em que a percepção de tempos simultâneos emergia. Além das fotografias que eu fazia da cidade, os diálogos das entrevistas sinalavam espaços, ruas, eventos específicos que reconheci principalmente a partir de arquivos municipais —fotografias, vídeos e documentação do acervo da cidade—. Assim, as ligações entre o passado e o presente, evidenciavam-se entre as minhas fotografias e os arquivos históricos que apresentavam as referências ao passado.

Desde as primeiras conversas, a exploração dos sons na memória esteve acompanhada desses materiais. As imagens apresentam diferentes camadas de informação, mas também possibilitavam a relação entre a memória pessoal e a memória coletiva. Uma imagem de um prédio onde um dos entrevistados tem morado durante toda sua vida, também mostra as ruas onde outros deles jogavam a bola. Quase como anotações visuais sobre as memórias que paulatinamente cada entrevistado desvelava, os arquivos foram uma parte essencial na recriação e na compreensão da recordação, mas também, na ligação entre as sonoridades descritas.

É preciso apontar, que não me refiro a arquivos sonoros com os quais substituir os sons relatados, nem à busca das fontes originais do som anteriormente emitido (como as

músicas tocadas pelos seus autores ou os programas de rádio originais que os entrevistados indicaram). Para mim, não fazia sentido integrar esses sons como parte da peça, já que sua mera reprodução excluía o grau de afetação no outro e a presença de som no seu ambiente quotidiano.

Por serem sons ativos na memória de alguém, o essencial dos arquivos não estava em apresentar o som original, mas sim na ativação da memória durante e após das entrevistas e na composição da instalação. Foi necessário colocar perguntas aos arquivos, diferentes à reprodução, porque foi a percepção de quem relatava que apontou como essas pessoas escutaram, quais os dispositivos que influenciaram sua escuta e o que a sua memória registou.

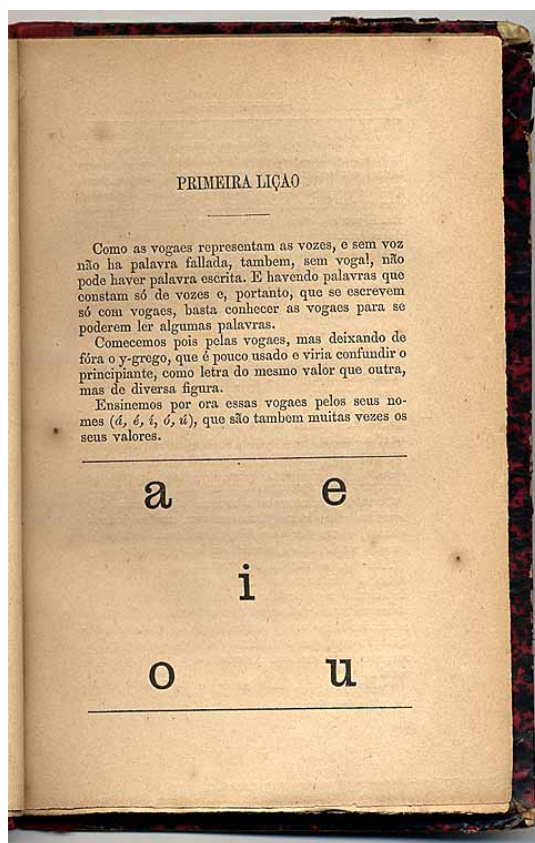


Figura 11. [João de Deus. *Cartilha maternal ou arte de leitura*. 1878]. Tomado de <http://purl.pt/145/1/index.html#/12/html>

Portanto, o material de arquivo ao que me refiro, consiste em fotografias e vídeos que tiveram uma dupla função ao longo da investigação: o de estimular as respostas sobre detalhes e questões específicas durante os diálogos com os entrevistados, bem como da conformação das referências ao que não está mais. Minha abordagem do arquivo veio através da mesma rota, quando procurei referências sobre como era o cenário em que todos esses diálogos foram enquadrados. O arquivo abriu a

possibilidade de referir uma experiência a outra, de ver em simultâneo dois tempos, de rever uma imagem, mas apresentada num novo contexto.

Ao encontrar fotografias que conseguiam conectar tempos e experiências, comecei a vincular essas referências como lapsos evanescentes de uma memória que está tentando ser pronunciada. Às vezes parece que a recriação é entendida como a duplicação de algo que já existe, mas assim como Steiner e Benjamin viam a tradução como uma disposição da experiência em vez de uma transferência textual, neste caso a importância do arquivo estava em reescrever o presente e ativar a recriação com as imagens do passado.

Da mesma forma, as perguntas aos entrevistados sobre os arquivos fotográficos funcionaram mais como um gatilho que acionou a memória para diversas fontes e impulsionou as informações pessoais. Esses diálogos levaram-me a procurar materiais que me permitissem manter essa memória lúcida, para descobrir como —além da narração— aludir aos detalhes evocados na conversa.

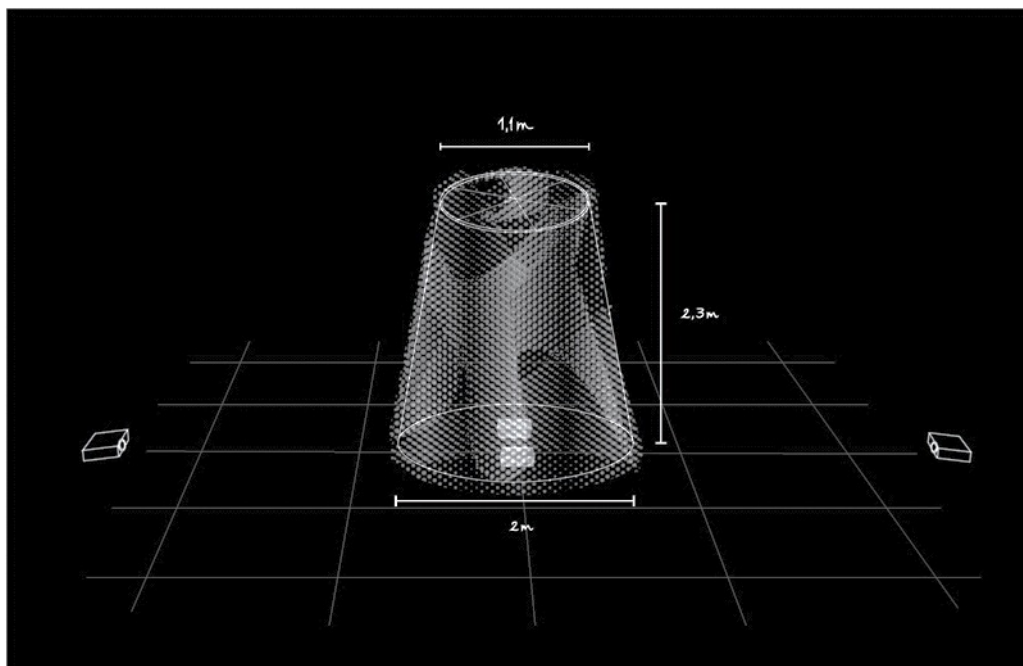
De facto, os arquivos que encontrei permitiram-me entender mais profundamente porque razão as pessoas respondiam de certa maneira quando as questionava sobre o som. Essas fontes expandiram a dimensão de um relato que talvez não foi suficientemente explícito, mas, sem dúvida, eram uma provocação dos lugares onde o som repousava. Quase como um balanço entre o passado e o presente, o encontro com os arquivos permitiu-me reanimar um som percebido pelos outros.

O gerenciamento dos documentos consistiu na purificação desse extenso material de pesquisa em dois procedimentos e resultados diferentes. Por um lado, cada relato exigia contextualizar as referências citadas a partir de material de arquivo audiovisual de diversas fontes (Arquivo Municipal de Lisboa, Videoteca Municipal, Arquivo Sonoro Digital, arquivos privados, entre outros). E, por outro lado, depois de mergulhar no contexto em que cada memória é inscrita, esses materiais foram processados na composição dos vídeos para a instalação.

A revisão e intervenção de arquivos foi o meio de exploração e recriação da memória sonora. O projecto é distribuído em camadas de documentação com conteúdos inesgotáveis que permitem ampliar as informações, vincular e explorar as suas diferentes formas (texto, áudio, vídeo, imagem) e propor relações entre as memórias dos entrevistados e dos espectadores. As entrevistas —que iniciam toda a produção— e a instalação —onde os materiais convergem— são os dois pilares principais do projecto e

a sua relação é uma correspondência constante entre a revisão meticulosa e a preparação cuidadosa.

### 3.3.4 Instalação



*Figura 12. Esquema de montagem. Algures da Auscultação, versão 2018.*

Paralelamente à coleção de memórias sonoras, o material teve diferentes processos que buscaram estruturar plasticamente ideias em torno dos conceitos que desenvolvi ao longo deste projecto. Para mim foi fundamental descobrir como ia apresentar uma recriação da memória sonora, tendo em conta que a compilação dos materiais conservava indiscutivelmente um carácter documental. No entanto, o olhar com o qual foi interpelado foi sempre focado em encenar o som e a memória.

A peça é pensada como uma cápsula de memória sonora: isto é, uma forma na qual surgem tipologias de sons que compõem um perímetro sonoro da escuta de outro tempo, da escuta da subjetividade, da maneira como essas pessoas escutavam no passado.

Como dispositivo sonoro, a intenção é que o som ocupe um espaço, assim como nas entrevistas foi disposto um cenário para falar sobre a memória. Compreendi que havia uma conexão muito forte entre querer apreender um som e agarrar-se a uma

memória; em ambos os casos, pensava num tipo de armadilha que os fixara, mas que realmente não os prende, porque eles só deixam marcas em indícios voláteis.

A obra contém como fonte central fragmentos de memórias sonoras selecionadas, amplificadas em 360° através de dois alto-falantes mono. Em torno desta amplificação, são organicamente distribuídas camadas de véu sobre as quais são projetadas as imagens de arquivo, os gestos e as palavras —previamente editadas—. Essas projeções são emitidas a partir de dois projetores confrontados que formam um ambiente para a escuta e a rememoração (ambiente que também envolve o espectador, porque as projeções conseguem atravessar as camadas do véu projetando-se também para as paredes, gerando uma atmosfera no espaço expositivo).

As camadas de véus visam desconstruir a projeção convencional num ecrã plano, em direção a um dispositivo audiovisual no qual a voz orienta as referências que oscilam entre a luz e a escuridão, entre o agudo e o difuso, assemelhando-se assim aos diferentes estágios que ocorrem no processo de escuta e de rememoração. Os materiais projetados dialogam numa estrutura baseada no conteúdo dos relatos e enfatizam cada recordação em correspondência com o tipo de memória que descrevem, já que nem todas se referem aos mesmos tipos de escuta nem às mesmas maneiras de recordar (na discussão final do documento, apresentarei as categorias dos sons lembrados que identifiquei no material coletado).

Depois de fazer a mistura das memórias que cobriam diferentes aspectos sonoros, fiz a masterização para que tanto os âmbitos das vozes como as temáticas tivessem coesão na banda final. A seleção foi articulada a partir de conteúdos relacionados entre os relatos, que em certa medida se reforçaram mutuamente pela repetição de referências e pela similaridade das suas fontes de emissão.

Em relação aos vídeos, a edição foi feita pensando nas duas projeções como uma coreografia em que são recompostas as partes da memória. A relação entre as projeções e a desaceleração/aceleração obedece à clareza e à imprecisão da evocação; não me refiro à representação literal das memórias mais detalhadas do que outras, mas ao estímulo perceptual que surge quando se altera o tempo da imagem. A interação entre uma voz que descreve uma imagem que de repente desaparece, a visualização do gesto silencioso sem a voz, ou as palavras que atravessam rapidamente perseguindo as expressões, são artifícios que não têm outra intenção senão a de reanimar o som.







*Figura 14. Montagem. Algures da Auscultação, versão 2018. Bogotá*

A ideia de construir uma massa que está sendo expurgada em camadas que perseguem os estados de escuta aos quais o ouvido gradualmente se adapta, tem uma relação muito próxima com os estágios de consolidação de uma memória, com as ideias que já estão decantando e com as referências que aparecem. Assim, a voz, a palavra e todos os tipos de evocações que recolho na instalação, confrontam-se desde o momento em que a memória é contada durante a entrevista, até o instante em que o depoimento nos transporta.

Talvez o termo mais preciso para explicar a materialidade que origina a obra seja o *eco*. A instalação opera como o eco de uma memória em que o som relatado é repetidamente refletido entre as camadas de véus até atingir os ouvintes. A narração ressoa na atmosfera que surge no espaço até se perder entre a escuridão e o silêncio. O transporte dos tempos para onde o eco consegue chegar, vão da intimidade dos entrevistados até a intimidade daqueles que presenciam a obra.



*Figura 15. Algures da Auscultação. 2018. Bogotá.*

A recriação atua como a provocação de associações entre a voz que relata, as referências reunidas e o pensamento de quem percebe a peça. A minha interpretação é uma aproximação ao relato, mas o espectador percebe e inevitavelmente confronta a sua percepção com sua própria memória. Enquanto eu evoco a memória dos outros, o espectador é quem recria-a na sua mente, e então surge a seguinte reflexão: a memória que o espectador enfrenta é aquela de si mesmo ou daquele que fez a narração? Parece que na memória começam a guardar-se também as percepções com o mesmo grau de intensidade com que as memórias são guardadas.

## 4. DISCUSSÃO

### 4.1 Preâmbulo

Amsterdão, 29 de dezembro de 2017.

Enquanto esperava a entrada do museu, a cerca de 3°C, estava cercada por correntes implacáveis de vento de que tentei esquivar-me sob um guarda-chuva. Coberta dos olhos aos pés, começaram a cair lentamente flocos de neve ao meu redor. Absorvida e fascinada por essa imagem pacífica, vieram de repente as seguintes palavras à minha mente: “Lembro-me quando estava a nevar [...] estar no meu apartamento e ouvir o barulho da neve cair [...] lento [...] esse som tão agradável. Acho que foram meus primeiros contatos com a neve”.<sup>12</sup>

Uma das memórias sonoras mais simples e contundentes que tenho trabalhado há mais de um ano, provocou uma reflexão sobre algo que era bastante óbvio, mas de que só então tomei consciência. Depois de ouvir as gravações de Jorge várias vezes e memorizar as suas palavras para falar sobre a neve, nunca pensei que eu não conhecia esse som senão só até então.

Na linha do museu e no silêncio que cobre um lugar enquanto a neve cai, notei aquele som que não se parece com chuva leve, mas tem outra densidade que enche de calma. Em minha própria recriação da memória de Jorge, quando falei sobre isso não tinha percebido a falta do som da neve no meu *background* sonoro, porque eu tinha dado como certo algo que nunca havia experimentado antes.

O que foi então o que tinha percebido ou como tinha recriado a memória de Jorge? Confesso que o seu relato foi reconstruído na minha mente com mais detalhes visuais do que sonoros. A sua descrição indicava a lentidão da neve, a calma, uma atmosfera fria e pacífica, mas até certo ponto silenciosa. O que ele descreve como *barulho* foi para mim mais uma situação sem um som específico ao qual eu teria tido acesso, porque a sua memória havia sido incorporada em mim como uma ficção. Eu nunca reconstruí o som da neve, mas sempre recebi esse relato sem notar que a minha

---

<sup>12</sup> “*Me acuerdo cuando estaba nevando [...] estar en mi apartamento y oír el ruido de la nieve cayendo [...] lento [...] ese sonido tan agradable. Creo que fueron mis primeros contactos con la nieve*” (Tradução própria).

interpretação foi enquadrada na perspectiva daqueles que não conhecem a neve, mas a imaginam.

Para Michel Chion (1993, p.88), isso corresponde à influência do cinema na percepção configurada a partir de convenções que se assemelham à nossa natureza perceptiva:

*Ante todo, lo que suena verdadero para el espectador y el sonido que es verdadero son dos cosas muy diferentes. Para apreciar la verdad de un sonido, nos referimos mucho más a códigos establecidos por el cine mismo, por la televisión y las artes representativas y narrativas en general, que a nuestra hipotética experiencia vivida. Muy a menudo, además, no tenemos recuerdo personal alguno al que podamos referirnos en cuanto a la escena mostrada; si se trata por ejemplo de un filme bélico, de una película exótica o de una tempestad en el mar, ¿qué idea teníamos la mayoría de nosotros del ruido correspondiente, antes de la que nos han comunicado las películas?. Cuando se trata, por el contrario, de escenas que podemos vivir diariamente (es el caso de las películas de Rohmer), pocas veces hemos concedido una atención precisa y particular a los sonidos que las acompañan, conservando de éstos una representación basada en la importancia material, emocional de su fuente: los que no nos interesaban o no nos sorprendían fueron eliminados. A decir verdad, la realidad diaria apenas nos pone en condiciones de escuchar por sí mismos los sonidos que la puntúan y de darles su valor acústico propio: el contexto influye demasiado en su percepción.*

Esse confronto entre o som real e as referências derivadas de outras fontes, além de produzir uma experiência sonora própria, levou-me a pensar nos lugares onde o som está e como é instalado como uma experiência. Para Jorge, o som da neve fazia parte das suas memórias numa época da sua vida durante o inverno; para mim, o seu relato da neve foi um produto da imaginação até ao dia em que a experimentei em primeira mão.

#### **4.2 Como é o som que fica na memória?**

Começo a última parte deste documento referindo este episódio, porque foi uma das reflexões mais significativas que tive nestes dois anos de pesquisa. Assistir ao som da neve esclareceu várias respostas sobre o percurso da memória e sobre as formas em que um som resiste ao tempo.

Em relação ao curso da memória, são várias as etapas em que cada recordação recolhida neste projecto é transformada. Desde que é um pensamento íntimo até quando se torna coletiva, a transformação começa no instante em que vem à mente e se recria

no pensamento de quem se lembra, até o testemunho através do qual é partilhado para os outros. Mas esse não é o fim do percurso; uma vez é socializada, a interpretação dos outros é uma das formas que toma a recordação. Da mesma maneira em que percebi a lembrança de Jorge sobre a neve, as interpretações que os espectadores fazem das memórias vão transformar-se em novas formas.

Relativamente à instalação, esse trânsito foi fundamental para reconhecer a plasticidade das matérias e as possibilidades da obra. Eu fiz a compreensão das recordações dos entrevistados através de arquivos e explorações plásticas, mas esses materiais respondem à narração, porque para cada memória foi preciso conceber uma forma. A voz de um entrevistado que relata o som do passado, torna-se uma palavra/imagem, ou um gesto ou uma imagem referencial apartir do arquivo. No fundo, essas intervenções sobre a recordação são estados que procuram evidenciar as formas em que esses sons recolhidos se instalaram na memória dos entrevistados.

Portanto, a recriação daquelas lembranças é ainda mais uma etapa na qual a memória continua um percurso. Os espectadores não só estão a ouvir a narração de uma lembrança sonora, porque o que estão a perceber na obra é a associação que eu proponho entre os tipos de sons recolhidos e as matérias intervindas para as evocações. A forma da memória que um espectador recebe na obra, tem então, outras camadas de interpretação que vem a jogar com a sua própria experiência de escuta.

No entanto, quando falamos de representar um som irreproduzível no presente — como o som na memória de alguém—, as formas pelas quais um sujeito percebeu e armazenou um som para si são reveladas. É por isso que as referências nos relatos envolvem diferentes tipologias e qualidades sonoras, que foram decisivas na nossa maneira de escutar e incorporar o som na nossa aprendizagem. A compilação de testemunhos deste projecto mostra que, de facto, a fixação de uma memória sonora poderia ter acontecido a partir do momento em que um pássaro trinou até ao momento em que alguém pronunciou uma frase inesquecível.

Mencionarei a diversidade de referências sonoras evocadas, de modo que o projecto exponha o panorama por trás dos sons preservados na mente ao longo do tempo. Além desta caracterização, estudar as fontes e motivos das evocações, talvez também nos permita compreender melhor onde a ficção aparece, e em que ponto as versões se quebram entre a invenção e a referência precisa de um som original.

#### 4.2.1 Taxionomia de sons recordados<sup>13</sup>

Para entender quais são os tipos de som que compõem a nossa experiência auditiva, quis propor uma taxionomia que surge exclusivamente com base nas entrevistas que fiz, pois, a partir da organização do material coletado na pesquisa, iniciei a análise da materialidade presente na narração de uma memória e dos problemas conceituais que eu estava enfrentando no projecto<sup>14</sup>

A taxionomia de sons lembrados nasce da associação entre o som e a memória, a partir de matérias que mostraram uma reciprocidade entre as circunstâncias em que um som surgiu e a memória que despertou. Ou seja, esta organização surge especificamente em função da compreensão da paisagem recolhida, tanto quanto arquivos de pesquisa que expõem conceitos sobre a escuta, como também materiais suscetíveis de transformação plástica.

As fontes reveladas neste banco de memórias sonoras são de natureza diferente: causas diferentes de escuta, cenários alternados por sons semelhantes, fenómenos comuns em momentos específicos, entre outros. Ao organizar era mais fácil de entender as qualidades de sons que se encontram na memória e as maneiras pelas quais as pessoas ativam a escuta do seu passado, porque as memórias abrangem um universo complexo pelos vários tipos de referências que são convocadas, mas também mostram várias formas de produção e reprodução sonora que conseguiram fixar-se na nossa percepção.

Precisamente, falo de uma taxionomia para encontrar como a aproximação a um evento sonoro decantava experiências de escuta diferentes, e que a evocação da memória sonora apontava para direcções que dependiam do tipo de som que é recordado e da maneira como ele é recordado. É por isso que esses tipos de materialidade estão

---

<sup>13</sup> No *Anexo B* deste documento encontra-se a compilação completa da taxonomia de sons lembrados.

<sup>14</sup> É preciso esclarecer que esta taxonomia é um sistema próprio de organização do material, de modo que não só se esclareceram os aspectos do contexto em que se inscrevem os testemunhos, mas que permitiu-me colocar a pesquisa num campo de estudo para problematizar os conceitos que levanta. Há muitos outros estudos sobre o som e a escuta oferecendo denominações semelhantes às que esboço nesta classificação, no entanto, para efeitos do presente projecto de investigação / criação em cada categoria vínculo algumas referências que aprofundam em cada temática, mas aqui são enunciado apenas como uma estrutura dos relatos que compilei. Por exemplo, o próprio *Tratado dos objetos musicais* de Pierre Schaeffer (1966) é um estudo sobre o papel da escuta no conhecimento de som, estudo que por sua vez influenciou (entre muitos outros) as investigações de Michel Chion. Cada uma das categorias com as quais são organizados os meus materiais, representa um caminho para continuar a análise em investigações posteriores (pessoalmente, refletir sobre os efeitos de um silêncio imposto ou explorar a onipresença de uma memória sonora são dois cenários que me interessam para futuros trabalhos práticos e teóricos).

intimamente ligados ao momento preciso das entrevistas, porque eu só consegui falar sobre essas categorias após as pessoas se recordassem. Estas referem-se ao estado de rememoração e mais uma vez a um problema de subjetividade, de uma memória que pertence a alguém com um mundo: *“El recuerdo pertenece al ‘mundo de la experiencia’ frente a los ‘mundos de la fantasía’, de la irrealidad. El primero es un mundo común [...], los segundos son totalmente ‘libres’, su horizonte, perfectamente ‘indeterminado’”* (Ricoeur, 2003, p. 74).

Nesta taxionomia distribuo a memória sonora em duas secções, nas quais uma se refere aos conteúdos (isto é, aos tipos de sons que são recordados), e a outra, à forma (aos tipos de enunciação com os que se evoca a rememoração de um som). Por outras palavras: por um lado, aparecem os tipos de memória sonora, enunciadas no relato de diferentes maneiras; e vice-versa, também as diversas maneiras pelas quais uma memória é enunciada, respondem a diferentes tipos de sons recordados.

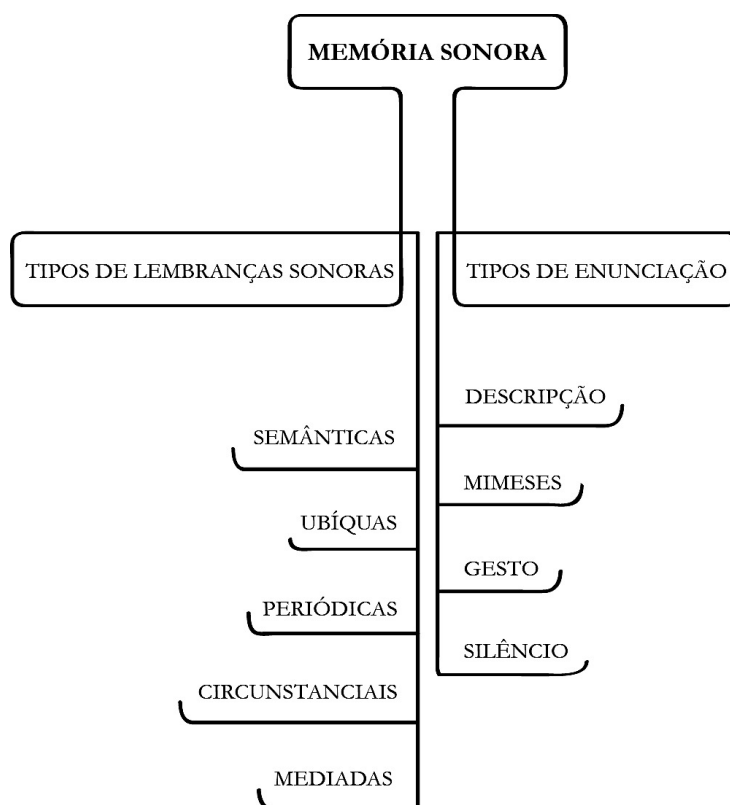


Figura 16. Taxionomia de sons lembrados



#### 4.2.1.1 Tipos de lembranças sonoras

- *Semânticos*<sup>15</sup>. Os relatos que incluo nesta categoria compreendem expressões com uma narrativa significativa e uma mensagem específica que foi pronunciada no passado; é o caso das conversas ou dos discursos que deixaram palavras registradas naqueles que se recordam. Pontualmente para um dos entrevistados, os versos de um dos fados que a sua avó ouvia levaram-no a compor anos depois uma canção sobre Alfama: <https://soundcloud.com/lalucrecia/som-semantic-3>
- *Ubíquos*. Essas histórias têm a capacidade de se referir a um lugar remoto, isto é, transportam o local<sup>16</sup> (sendo um som recordado já existe um transporte de tempo), mas ao chegar ao passado esses sons ficam aí e se movem-se entre um lugar e outro, entre um tempo e outro. Numa das entrevistas, os sons da capoeira são mencionados como um som que é escutado no presente, mas que está descontextualizado e muito distante de seu lugar de origem: <https://soundcloud.com/lalucrecia/ubiquo-2?in=lalucrecia/sets/taxonomia>
- *Periódicos*. Aqui me refiro às memórias daqueles sons que soaram permanentemente por anos, tornando-se uma antiga referência de lugares, objetos, dinâmicas (assim como os sinos da igreja que ainda hoje tocam para marcar as horas)<sup>17</sup>. Esses sons têm outra característica importante:

---

<sup>15</sup> Para aprofundar nesse tipo de memória que enfatiza o conteúdo de uma mensagem específica, mencionei as noções de Michel Chion sobre o *verbocentrismo* e da *escuta semântica* de Pierre Schaeffer no capítulo 2 da seção 2.2.1. *O som e a escuta*.

<sup>16</sup> É necessário mencionar algumas das contribuições de Murray Schafer (1977) a partir do texto *The Tuning of the World*, no qual introduz a noção da *paisagem sonora* que utilizou para descrever os espaços acústicos e ambientes que percebemos através da escuta. Desse estudo surgem outros trabalhos em torno ao som, conhecidos como *sound studies*, *ecoacoustics*, *soundscape ecology*, entre outros. Relacionado ao que chamo *ubiquidade* de um som que é escutado fora de seu ambiente acústico, surge o conceito *schizophonia* (Schafer, 1977, p.91) que indica a divisão entre um som original e sua transmissão ou reprodução eletroacústica:

*I coined the term schizophonia in The New Soundscape (1969) intended to be a nervous word. Related to schizophrenia, I wanted it to convey the same sense of aberration and drama. Indeed, the overkill of hi-fi gadgetry not only contributes generously to the lo-fi problem, but it creates a synthetic soundscape in which natural sounds are becoming increasingly unnatural while machine-made substitutes are providing the operative signals directing modern life.*

<sup>17</sup> Retomando la noción de paisaje sonoro (*soundscape*) de Murray Schaefer aparecen las “marcas sonoras” o *soundmarks* (1993, p. 10) que explican esta *periodicidad*:

devido à repetição com a qual persistem ao longo do tempo, são constituídos como parte de um cenário ocupado por sons que têm a forma de uma cultura que os molda; mesmo alguns, apesar de não continuarem a soar, continuam a fazer parte do imaginário local.

Por exemplo, o fado ou os pregões nas ruas de Alfama, além de serem um estereótipo de Lisboa, são traços do tipo de vida experimentado na cidade, mas também são sons que foram transformados. Assim como o comércio deixou de chegar às janelas dos edifícios e, portanto, os vendedores já não se escutam apregoando, o fado que foi descrito nas entrevistas tem uma ligação com a vida de vizinhança que hoje é ambígua em Alfama:

<https://soundcloud.com/lalucrecia/mimesis-4?in=lalucrecia/sets/taxonomia>

- *Circunstanciais*<sup>18</sup>. Esta categoria corresponde a eventos sonoros que não foram periódicos mas foram decisivos num momento específico, como um evento específico que deixou marcas indeléveis e que influenciaram as manifestações sonoras em nível pessoal e coletivo. Por exemplo, alguns entrevistados fizeram menção da sua experiência durante o período do Estado Novo, em que o conteúdo da rádio e da televisão exaltavam valores que ideologicamente perseguiram um objetivo nacional, ou também recordavam o medo latente naquela altura ao falar de certos assuntos publicamente. Pergunto-me se talvez isso tenha a ver com uma expressão que ouvi várias vezes: *há coisas das quais nós portugueses não falamos*. Não se pode dizer que essa sonoridade fosse alheia ou periférica ao que acontecia numa sociedade, porque foi, de fato, um ambiente produzido sob timbres específicos. Vale a pena pensar se a razão de ser desses sons não é

---

*A term derived from 'landmark' used in soundscape studies to refer to a community sound which is unique, or possesses qualities which make it specially regarded or noticed by the people in that community. Soundmarks, therefore, are of cultural and historical significance and merit preservation and protection.*

<sup>18</sup> David Hendy no seu livro *Noise: a human history of sound and listening* (2013) faz uma extensa revisão de diferentes períodos para propor uma história do ruído e da escuta, focando o estudo sobre a percepção humana. Dentro do texto aparecem múltiplos episódios que deixaram sons fixos na experiência de diferentes gerações, não apenas por terem sido escutados, mas por tê-los vivido. As referências a esses contextos vão desde as descrições do Sêneca sobre a paisagem sonora dos banhos públicos em Roma (Hendy, 2013, p.60) até a transmissão dos ataques ao World Trade Center na cidade de Nova York em 2011 (Hendy, 2013, p.505).

senão a manifestação de uma sociedade através do que escuta ou deixa de escutar:

<https://soundcloud.com/lalucrecia/silencio-2?in=lalucrecia/sets/taxonomia>

- *Mediados*<sup>19</sup>. Esta é uma das principais associações mencionadas no que diz respeito à audição, ao referir aos dispositivos de áudio de qualquer lugar e de qualquer tipo. Estes, gravadores de voz, câmaras, rádios, etc., têm a capacidade de produzir uma transmissão diferida e de reproduzir um registo de outro tempo, e funcionam como canais de difusão através dos quais o som chegou a cada um, inclusive àqueles cuja sonoridade não foi presenciada diretamente, mas apenas através da reprodução mediada. Apesar de serem sons reproduzidos através de alguns meios de reprodução, eles fazem parte de uma bagagem sonora que não filtra a proveniência de cada som, mas que os referem como uma experiência auditiva própria:

<https://soundcloud.com/lalucrecia/descric-o-1?in=lalucrecia/sets/taxonomia>

#### 4.2.1.2 Tipos de enunciação

- **Descrição.** As descrições são aqueles momentos em que a memória é trazida para o presente a partir do discurso. O som descrito é evocado através de palavras com as quais as pessoas explicam quando ouviram, o que ouviram, por que ouviram, de modo que o que é descrito aponta para uma ação e uma atmosfera em que um evento sonoro ocorreu. Nesses casos, uma narrativa detalhada faz parte da busca e da compreensão de um som que, dada a impossibilidade de o reproduzir, precisa da descrição. São sons mais enquadrados na história pessoal e / ou coletiva, na medida em que se referem a um momento mais concreto na vida de alguém.

Eles têm um aspecto notável sobre o papel que Paul Ricoeur aponta para a imagem: ela é uma referência indireta que usa a descrição não sendo

---

<sup>19</sup> O texto *Soundscapes of the urban past. Staged sound as mediated cultural heritage* (Bijsterveld, K. T. 2013) oferece um panorama interessante sobre os médios nos quais a paisagem sonora das cidades de Berlim, Amsterdã e Londres têm sido apresentadas, não apenas como um registo delas, mas também da maneira em que foram representadas no cinema, a rádio e a televisão do século XX.

possível à sua presença, é uma reconstrução daquilo que não está presente e que continuará a estar ausente. Neste projecto, as descrições procuram aproximar-se a uma ideia de como foi esse som, mesmo que não possamos ouvi-lo. Numa das entrevistas, alguém recordou o dia em que uma voz lhe fez recordar a voz da sua própria mãe:

<https://soundcloud.com/lalucrecia/descricao-6>

- **Mimesis.** Refere-se aquelas memórias que se tentam imitar com a voz, às vezes complementadas com gestos para representar o som:  
<https://soundcloud.com/lalucrecia/mimesis-2?in=lalucrecia/sets/taxonomia>
- **Gesto.** A memória que não pode ser verbalizada denomino de expressão gestual. Não é propriamente uma memória pois parte da dificuldade que representa reside na correspondência com uma evocação que ainda não está clara para o narrador. É um estado anterior à rememoração em que alguém se submerge tentando reter a memória, como um momento que precede a palavra e onde o gesto é a única coisa que consegue extrair. Da mesma forma, é um efeito de som, como uma ação desencadeada por ele, mas não é um gesto sonoro, senão um gesto de rememoração em relação a um som. Quando os entrevistados não conseguiam lembrar-se claramente, nem descrever, nem reproduzir essa memória sonora, a experiência da rememoração foi transferida para um nível corporal, para o som/gesto do esforço: hesitações, gemidos, murmúrios, suspiros, etc.:  
<https://soundcloud.com/lalucrecia/rememoracao-1?in=lalucrecia/sets/taxonomia>
- **Silêncio.** Muitas vezes o silêncio estava acima de qualquer som e era a única coisa que podia estar presente como memória. É apresentado como uma expressão censurada ou um bloqueio que não permitiu o som. Nestes casos, o silêncio é outra maneira de lembrar, mas ao mesmo tempo é outro

evento sonoro, porque também se refere a momentos em que o som foi suprimido.<sup>20</sup>

Como tenho apontado ao longo desta última parte, em termos práticos, essa revisão funcionou como uma rota para ligar os depoimentos numa narrativa audiovisual, para compreender a variedade de formas pelas quais uma memória é esclarecida, assim como para orientar a busca do material de arquivo. Mas, além disso, a visão generalizada sobre os produtos de investigação é o ponto de convergência entre a produção plástica —que neste projecto deriva na instalação e no compêndio de materiais produzidos— e os campos de exploração para abordar a escuta, nos quais a memória é apenas um dos recursos.

Cada uma das categorias desta taxionomia está aberta para ser aprofundada teórica e praticamente, porque existem procedimentos e materiais que surgiram nesse período que pessoalmente considero tão potentes que os quero continuar a investigar. Por exemplo, a grande possibilidade de que alguém que se recorda possa estar refletida na memória do outro, ou o paradoxo que persiste entre a ausência e a presença de uma memória que nem se manifesta completamente nem está completamente ausente. Ou especificamente em torno do som, da sua evanescência como uma forma de ativar o conhecimento, a relação entre *palavra / imagem / som* como um jogo de hierarquias aleatórias, como uma experiência da influência entre um meio e outro.

---

<sup>20</sup> *Con la Guerra Mundial comenzó a hacerse evidente un proceso que aún no se ha detenido. ¿No se notó acaso que la gente volvía enmudecida del campo de batalla? En lugar de retornar más ricos en experiencias comunicables, volvían empobrecidos.* (Benjamin, El narrador, 1936/2008, p. 2)

## 5. CONCLUSÕES

Gostaria de salientar alguns aspectos que esta investigação revelou em torno da questão: *como recriar um som lembrado?* e sobre o qual o projecto propôs categorias de análise e algumas alternativas plásticas. Estes resultados têm a ver com o lugar do outro nas fases de pesquisa, com o poder do conceito de *tradução* criado como estratégia de construção e com o eco da memória ou, por outras palavras, com a recriação replicada no espectador.

Refiro-me aos *outros*, tanto aos entrevistados como aos espectadores, entre os quais há uma reciprocidade em relação à memória. O *outro* —o *entrevistado*— é o *remetente*, que descreve e narra a sua memória, e que também aponta as fontes de emissão sonora. A partir do seu testemunho aparecem as referências que são os materiais da obra e as que decantam a sonoridade do passado que ele estava investigando. O *outro* (o espectador) é o recetor, ele é aquele que percebe e é um participante ativo da recriação, lembrando as suas próprias memórias.

Em relação ao entrevistado, a origem das suas memórias é múltipla, mas seus relatos determinam as fontes de emissão sonora, os tipos de atos suscetíveis de serem registrados pela memória e os modos de percepção auditiva. O traço da memória expresso nas suas declarações, alertou para a diversidade de estados, referências e assuntos, que foram cruciais para conceber a instalação.

O som recordado estava contido fundamentalmente na linguagem, e, junto com a subjetividade da memória, a língua ofereceu uma perspectiva de autenticidade expressa na narração dos entrevistados, mas também, uma identidade naquilo que foi escutado. Isto é, os sons recordados contêm a experiência de percepção, e também o universo sonoro que compõe o mundo de quem o ouve.

É preciso mencionar a conversa que tive com um dos entrevistados ao rever as suas memórias na instalação. Eu tinha falado com João Calado no dia da entrevista, e só nos encontramos novamente após dele visitar a exposição em Lisboa. Houve várias supressas para João; por exemplo, não se lembrava de ter partilhado tantas memórias comigo, e até disse que houve assuntos dos que falamos que só conheciam seus amigos mais íntimos.

Embora está acostumado em ouvir sua própria voz, também reparou na sua imagem há um ano atrás e nas expressões das suas mãos. Eu compreendi claramente sua sensação, porque o que senti ao falar com ele novamente foi que parecia conhecê-lo por muitos anos. Sabia muitos detalhes da sua vida e, além disso, por ter trabalhado tantas vezes na edição e na revisão do material, conhecia muito bem as suas expressões e os seus gestos ao falar.

João ficou impressionado com a disposição das memórias –especialmente dos reflexos nas paredes, do movimento das palavras, das imagens de arquivo- porque não imaginava que nossa conversa ia ter essa forma. Também, apenas três das suas lembranças apareciam na instalação, mas parecia estar a assistir a um universo muito mais complexo. Por vezes, quando falamos da percepção da instalação, ele confundia quais foram as suas memórias e quais as dos outros entrevistados.

Para mim, ao longo desta exploração, isto tem relação com a dificuldade de isolar as experiências e as recordações. Ele foi um dos entrevistados, mas também estava a observar as lembranças dos outros porque, as memórias que foram editadas para as projeções não estavam separadas; elas conversavam com recordações entre pessoas diferentes. Embora são pessoais as formas de percepção e únicas as suas circunstâncias, há conexões múltiplas que permitem compreender um assunto íntimo como uma sensação comum.

Mover o projecto para outro contexto foi muito valioso para a compreensão do meu problema de investigação. A apresentação do trabalho em Bogotá levantou importantes reflexões sobre a interação com o espectador, evidenciando aspectos que são universais na escuta. É por isso que tomei a decisão de não fazer uma tradução do testemunho para espanhol (ou pelo menos não de forma literal) pois se desviava a atenção para a compreensão idiomática e não para a escuta do relato.

A tradução atravessou a barreira da língua baseada na interpretação: utilizando semelhanças entre contextos, semelhanças fonéticas, imagens mais descritivas, repetições temáticas, entre outras. O uso de recursos que orientariam e que permitiriam ao espectador escutar, levou a que a memória íntima se tornasse uma questão coletiva. Por exemplo, as varinhas podiam ter chegado à janela de uma das entrevistadas, mas ainda que são de outra época e de outro contexto, há vendedores de rua em Bogotá que

têm uma sonoridade semelhante, ou pelo menos, características que permitem que aquela lembrança seja compreendida.

Quanto ao *espectador*, para que este reative a sua própria escuta, a estrutura da obra convocou aspectos comuns com a percepção. Qualquer que seja a sua origem ou o tempo para que remetem, os testemunhos falam de experiências de escuta, de fenómenos de percepção específicos da nossa natureza. Isso significou para mim, recorrer a referências que os espectadores poderiam ter sentido de uma forma que gerasse um *feedback* com sua experiência. (Como poderiam elas não ter ressonância se os relatos se referirem à própria vida?)

A reciprocidade de que falo entre o *espectador* e o *entrevistado* é, portanto, o retorno para quem percebe a obra, pois é inevitável que ele também relacione e recorde. Assim como tive as minhas próprias lembranças quando realizei as entrevistas, após a exposição da peça em Bogotá, as pessoas me falaram das suas próprias lembranças que a obra havia estimulado.

Em relação à composição da obra fiz alguns testes técnicos com três projetores, para que as camadas de tecido fossem cobertas de forma mais global e outra circulação do espectador fosse gerada. No entanto, a dupla projeção confrontada é aquela que faz mais sentido por duas razões fundamentais: a primeira, a junção gerada entre as duas projeções que funciona como um encontro entre dois recursos —*arquivo/texto*, *gesto/arquivo*, *gesto/texto*, etc.—, que reforçam a voz e também como incentivo entre materialidades opostas. De um lado uma palavra e do outro a escuridão, ou uma imagem recente diante de uma imagem antiga, entre outros. Esta oposição necessariamente envolve o espectador na caça, ou na fixação de imagens etéreas, pois enquanto percebe a partir de um dado ângulo, noutro desvanece-se outra referência. E esse fluxo incessante de evocações parece induzir a perseguição de memórias até descobri-las.

A montagem da obra em Lisboa, na Cisterna da Faculdade de Belas Artes, mostrou-me outros desafios. O primeiro, é que esta é a terceira vez que realizo a montagem da peça e posso garantir que tenho visto como ela adquire uma forma diferente a cada apresentação. O arranjo das dobras dos véus, os níveis e equipamentos de amplificação do som, a sincronização das projeções, a configuração do espaço (e do ambiente) que produzem as projeções, o conteúdo, o ritmo e a seleção das imagens a reproduzir, a relação da obra com outras obras ou a construção de um espaço íntimo,



quando é a única obra no espaço, fazem parte dos aspectos que lhe conferem uma nova forma.

Encontrar o ponto de equilíbrio em que se percebem melhor as reflexões a que a obra se refere, requereram, até agora, o meu acompanhamento próximo durante a montagem para manter em mente a experiência do espaço. É uma obra a ser percorrida e, por isso, o tamanho, velocidade e distribuição das suas partes, exigiu-me reconstruí-la de cada vez nos seus detalhes, de modo que se mantenha uma percepção atenta da qualidade etérea dos materiais projetados. É claro que sobre estes desafios também existem recursos técnicos que surgem sempre, e o fato da instalação se transformar a cada montagem, faz parte da sua natureza.

Finalmente, o alcance da abordagem de uma recriação chega a evocar uma parte da memória, mas não é definitivo. Nesse interstício que permanece sem solução, surge a dificuldade em fixar a memória. Entre as suas múltiplas reminiscências através do tempo, de cada vez há novos detalhes que mantêm a essência da memória. No entanto, estas novas experiências dificultam a manutenção das memórias anteriores. Este é o lugar da invenção; o espectador complementa automaticamente esse lapso com a sua percepção. Isto é o que permite recriar por si próprio com as suas próprias versões. Uma vez percebida a memória do outro, parece que este se torna mais uma referência, como uma experiência de escuta própria. E é aí que a ficção se manifesta, não só naquele que narra, mas em todos aqueles que se lembram e percebem uma lembrança.

Como a memória de uma pessoa influencia a memória de outra? Ou poderia ser considerada a recriação das memórias que explorei na instalação como um som mediado? são perguntas que resultam do desenvolvimento deste projecto e que são levantadas para pesquisas futuras. Esse é precisamente o campo de exploração, tanto prático como teórico, que se abriu para mim.

## BIBLIOGRAFIA

- Arfuch, L. (2002). *El espacio biográfico: dilemas de la subjetividad contemporánea*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Benjamin, W. (2002) The Task of the Translator. En M. Bullock, & M. W. Jennings (eds.), *Walter Benjamin. Selected Writings. Volume I. 1913-1926*. Londres: Harvard University Press.
- Benjamin, W. (1936/2008). *El narrador*. Santiago: Ediciones Metales Pesados.
- Bergson, H. (1900). *Materia y memoria: ensayo sobre la relación de cuerpo con el espíritu*. Madrid: V. Suárez.
- Berkeley, G. (1881). *A Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge*. Londres: J Publishing Company.
- Bijsterveld, K. (Ed.). (2013). *Soundscapes of the Urban Past: Staged Sound as Mediated Cultural Heritage* (Vol. 5). Bielefeld: Transcript-Verlag.
- Brenscheidt, D. (2003). *Voice / Sound*. Tomado el 15 de febrero de 2018, de The Chicago School of Media Theory: <https://lucian.uchicago.edu/blogs/mediatheory/keywords/voicesound/>
- Cage, J. (1989). *Art is Either a Complaint or Do Something Else* [Figura]. Fuente: Cage y Retallack (2013).
- Cage, J. (1992). *Composition in Retrospect* [Figura]. Tomado de <http://www.terz.cc/magazin.php?z=246&id=258>
- Cage, J., & Retallack, J. (2013). *Words: John Cage en conversación con Joan Retallack*. Santiago: Metales Pesados.
- Chion, M. (1993). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós.
- Chion, M. (1999). *The Voice in Cinema* (C. Gorbman, trad.). Nueva York: Columbia Univesity Press.
- Dauman, A. (productor) y Marker, C. (director). (1962). *La jetée* [cinta cinematográfica]. País: Francia.
- De Deus, J. (1878). *Cartilha maternal ou arte de leitura* [Figura]. Tomado de <http://purl.pt/145/1/index.html#/1/html>

- Hendy, D. (2013). *Noise: a human history of sound and listening*. Londres: Profile Books.
- Higgins, D. (1980). *A Taxonomy of Sound Poetry*. Tomado de Ubuweb. Sound Papers: [http://www.ubu.com/papers/higgins\\_sound.html](http://www.ubu.com/papers/higgins_sound.html)
- Higgins, D. (1978). *A Dialectic of Centuries: Notes Towards a Theory of the New Arts*. New York: Vermont.
- Kostelanetz, R. (1980). *Text-Sound Texts*. Nueva York: William Morrow and Company.
- Marker, C. (productor) y Marker, C. (director). (1983). *Sans soleil* [documental]. País: Francia.
- Marker, C. (1995). *Silent Movie* [Figura]. Tomado de Peer: <http://www.peeruk.org/chris-marker/>
- Marker, C. (2013). *Chris Marker Inmemoria*. (L. G. Mara Fortes, ed.). México D.F.: Ambulante Ediciones.
- Muñoz, O. (2004). *Re/trato* [Figura]. Tomado de <https://frieze.com/article/personal-latin-america>
- Ricoeur, P. (2000). *L'histoire, la mémoire, l'oubli*. París: Seuil.
- Ricoeur, P. (2003). *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Editorial Trotta.
- Schaeffer, P. (1966/2003). *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza Editorial.
- Schafer, M. R. (1993). *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Nueva York: Simon and Schuster.
- Schafer, M. R. (1977). *The Tuning of the World*. Nueva York: A. A. Knopf, Inc.
- Steiner, G. (1998). *After Babel: Aspects of Language and Translation*. Oxford: Oxford University Press.

## ANEXOS

### *Anexo A - Material compilado*

Neste anexo são coletados os áudios completos das 5 entrevistas e uma seleção de fragmentos das gravações em vídeo:

#### **AUDIO:**

- Entrevista Jorge - 17 de janeiro de 2017  
<https://drive.google.com/open?id=1bzGBhB3BRRf-KUxyJe6z3nwmI-K-2QC8>
- Entrevista Aida – março e outubro de 2017  
<https://drive.google.com/open?id=1N-qeZkPSA1bizdmz3q7VvExcLrVrb0Am>
- Entrevista Gabriela - outubro de 2017  
<https://drive.google.com/open?id=1ob3ODCRSh1PUKkh-UgR49OXt1iWYlOqS>
- Entrevista João - Outubro 2017  
[https://drive.google.com/open?id=1x\\_1WUWoMzw5c4IngJJSycmVY11TR7FAK](https://drive.google.com/open?id=1x_1WUWoMzw5c4IngJJSycmVY11TR7FAK)
- Entrevista José - Dezembro de 2017  
[https://drive.google.com/open?id=16q2MFMehnOCb517kZaRi5w\\_9ssPChZTJ](https://drive.google.com/open?id=16q2MFMehnOCb517kZaRi5w_9ssPChZTJ)

#### **FRAGMENTOS DE VÍDEO:**

No link a seguir estão completos os vídeos de 4 das 5 entrevistas:

[https://drive.google.com/open?id=1c8mMJhH\\_Tvzvr3bVfssYctgBTMtN9w74](https://drive.google.com/open?id=1c8mMJhH_Tvzvr3bVfssYctgBTMtN9w74)

### ***Anexo B - Taxionomia de sons lembrados***

São anexadas as lembranças sonoras compiladas por categoria, segundo a *Taxionomia de sons lembrados*:

#### **Tipos de escuta**

- Semântica

[https://drive.google.com/open?id=179gWrlvWPYIKZFKAfNW26g0yOITG9\\_IZ](https://drive.google.com/open?id=179gWrlvWPYIKZFKAfNW26g0yOITG9_IZ)

- Ubiquidade

[https://drive.google.com/open?id=1x1tzh2GjLGQj\\_X5Acgp76OOSnhYuVtNt](https://drive.google.com/open?id=1x1tzh2GjLGQj_X5Acgp76OOSnhYuVtNt)

- Periodicidade

[https://drive.google.com/open?id=18GYRct1NoD0YYSkm5y\\_3mwQjDwO9Y8S4](https://drive.google.com/open?id=18GYRct1NoD0YYSkm5y_3mwQjDwO9Y8S4)

- Circunstanciais

<https://drive.google.com/open?id=1cTl1zzW44SzHqn6HMsDIF-MUwbzHHa7u>

- Mediados

<https://drive.google.com/open?id=1rSQepccG4KW-T0C406cydK3Pm5WYaBJM>

#### **Tipos de rememoração**

- Descrição

[https://drive.google.com/open?id=1VG6QR\\_ZOYU-CEyXbCAJWURqG0ZkJNYIO](https://drive.google.com/open?id=1VG6QR_ZOYU-CEyXbCAJWURqG0ZkJNYIO)

- Mimesis

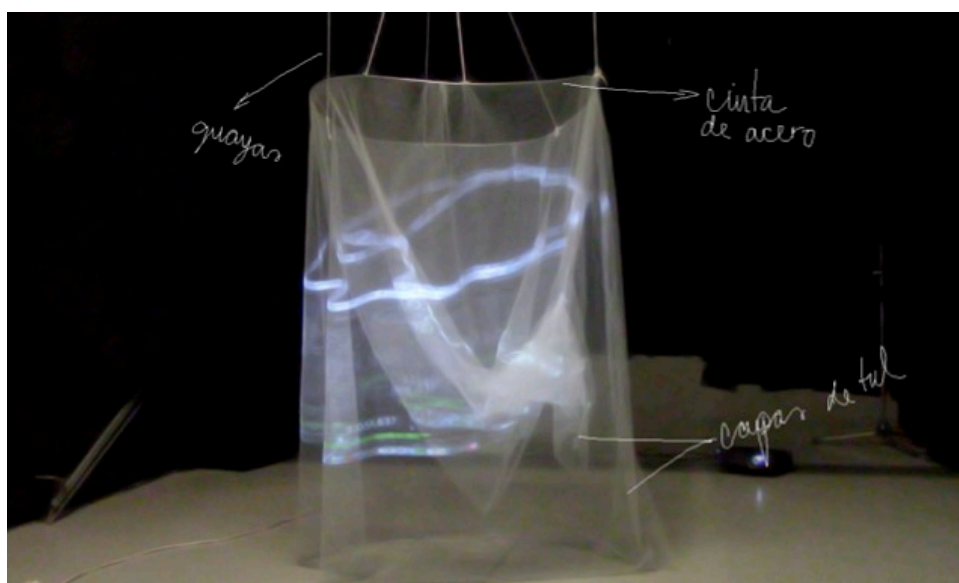
[https://drive.google.com/open?id=1RxinoD5\\_Sd1XhCxSm8vTnFo-HJ5lPHBl](https://drive.google.com/open?id=1RxinoD5_Sd1XhCxSm8vTnFo-HJ5lPHBl)

- Gesto

[https://drive.google.com/open?id=1nvuEdJQSlufuKRjyFd1zZF\\_Q-Ii8vcRE](https://drive.google.com/open?id=1nvuEdJQSlufuKRjyFd1zZF_Q-Ii8vcRE)

### *Anexo C - Esboços e planos da instalação*

São anexados registos de modelos e protótipos da peça:



O link a seguir inclui uma seleção de registos adicionais dos testes e protótipos da instalação:

<https://drive.google.com/drive/u/2/folders/1vJvhfsePFZCde29aHG-UruaHuSdsWenK?ogsrc=32>

### *Anexo D - Edições do material*

São anexados fragmentos dos tipos de material editados para as projeções da instalação:

#### **Fragmentos de transcrições**

- “Um dia eu estava em São Francisco, foi nessa altura em que eu estava em São Francisco, e vou à baixa de São Francisco e oiço o som do elétrico. **E veio me uma imagem. Ouço o som e vejo Lisboa, vejo esta parte aqui da Sé, que é uma parte que estou muito familiarizado,** e o elétrico era português. Sem eu ter visto era daqui de Lisboa mesmo. Eles tem em diferentes países. **Não vi o elétrico, só ouvi o som,** e vi o elétrico e depois fiquei surpreendido porque eu nem sabia mas depois é que investiguei que havia. Foi uma coincidência porque eu já havia estado na baixa e já tinha visto outros elétricos e vi internacionais mas **nunca pensei ver aquela imagem de Lisboa em si.**”
- “Lembro-me que uma vez, porque eu arranjava sempre um trabalho qualquer, e ainda me lembro também de ter trabalhado numa fabrica, têxteis e de ouvir os barulhos das maquinas e os gritos... dos patrões para com os empregados. Tá claro, eu não tinha medo, que dizer, aquilo não era importante pra mim, aquilo era uma experiencia, mas lembro-me disso, dessa injustiça que existia, desse abuso verbal, dessas palavras.”
- “É o *sino*. Eu morava ao pé de uma igreja e ainda hoje gosto muito dos sons dos sinos, da harmonia. Convida-me a uma certa espiritualidade às vezes se estiver no meio do *silencio*, portanto essa é uma coisa que me lembro muitíssimo bem. Para mim é um *som de convite*, eu não tenho qualquer religião mas sou um ser espiritual. É um convite a reflexão e a meditação muitas vezes, e de estar *comigo próprio*”
- “A imagem que hoje se tem é que era uma voz MEIGA, era uma voz CARINHOSA, uma voz MEIGA, uma voz SUAVE... é imagem que eu tenho ou o SOM DA IMAGEM dela, ou a IMAGEM DO SOM dela... era um pouco essa... não me lembro dela a GRITAR, não me lembro dela a falar de forma ESTRIDENTE nem nada...”

Vídeo stills do material de arquivo audiovisual editado



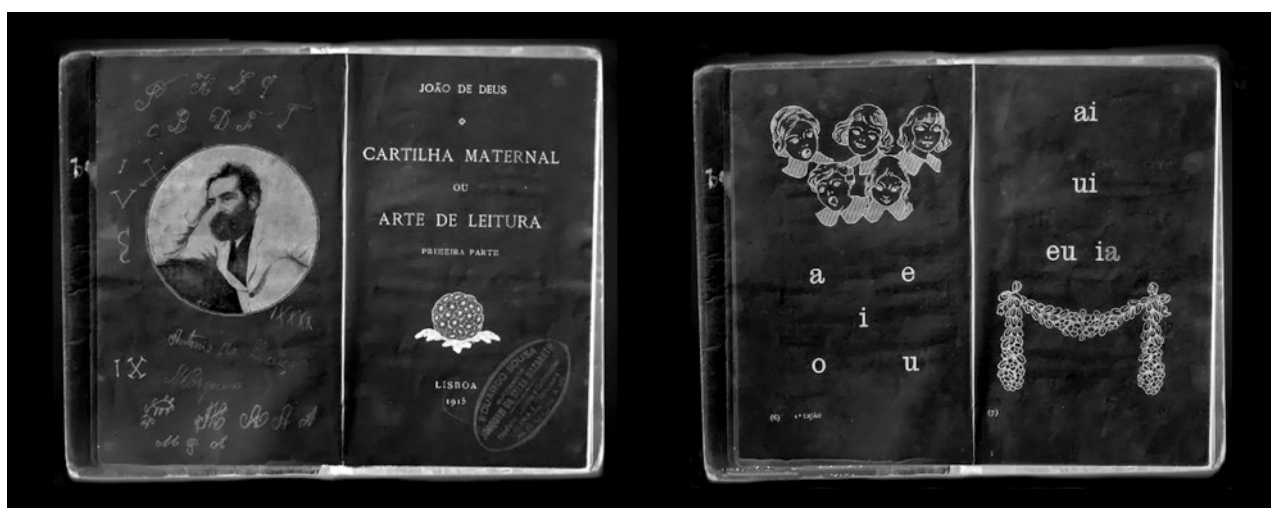
*Projeção 1*

*Projeção 2*



*Projeção 1*

*Projeção 2*



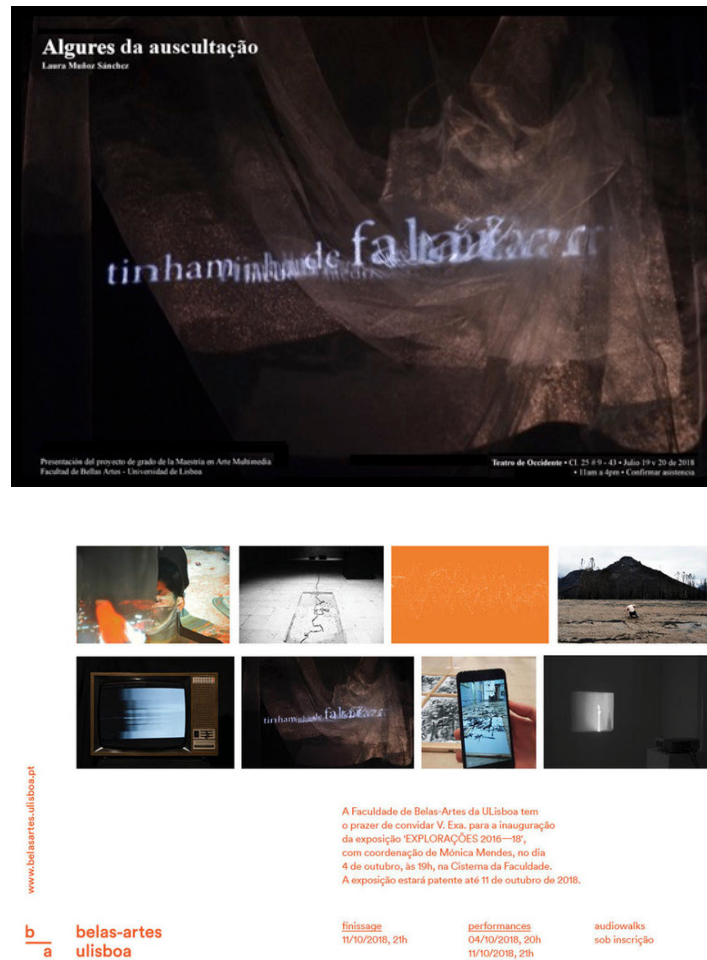
*Projeção 1*

*Projeção 2*

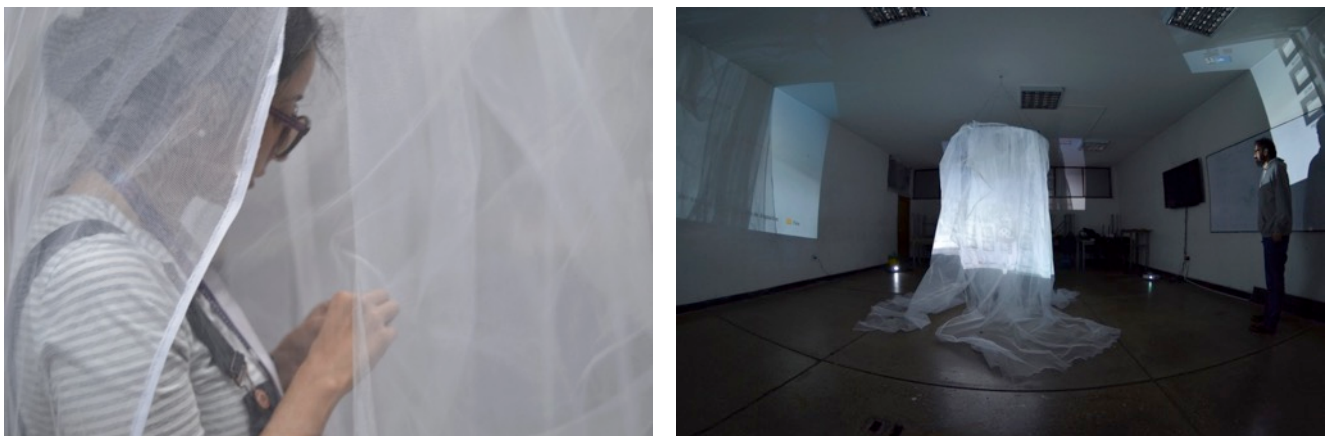


## *Anexo E - Registos de apresentações*

- Convite às exposições da instalação no Teatro de Occidente, Bogotá e na Cisterna da Faculdade de Belas Artes:



- Registos da montagem em Bogotá, Colômbia. 19 e 20 de julho de 2018.



- Registos da montagem em Lisboa, Portugal. 04 - 11 de outubro de 2018.



O link a seguir inclui uma seleção de registos adicionais da montagem e apresentações do projecto em Bogotá e em Lisboa:

**- Teatro de Occidente. 19 e 20 de Julho 2018. Bogotá, Colômbia:**

[https://drive.google.com/open?id=1FaL\\_hcDcd\\_2cPOXh7r1ZardlGw0JYo-Y](https://drive.google.com/open?id=1FaL_hcDcd_2cPOXh7r1ZardlGw0JYo-Y)

**- Cisterna da Faculdade de Belas Artes. 4 - 11 de Outubro. Lisboa, Portugal:**

[https://drive.google.com/open?id=11r8Jc6Q7nCbnCn0R7WC--UK\\_QN1sbtrb](https://drive.google.com/open?id=11r8Jc6Q7nCbnCn0R7WC--UK_QN1sbtrb)